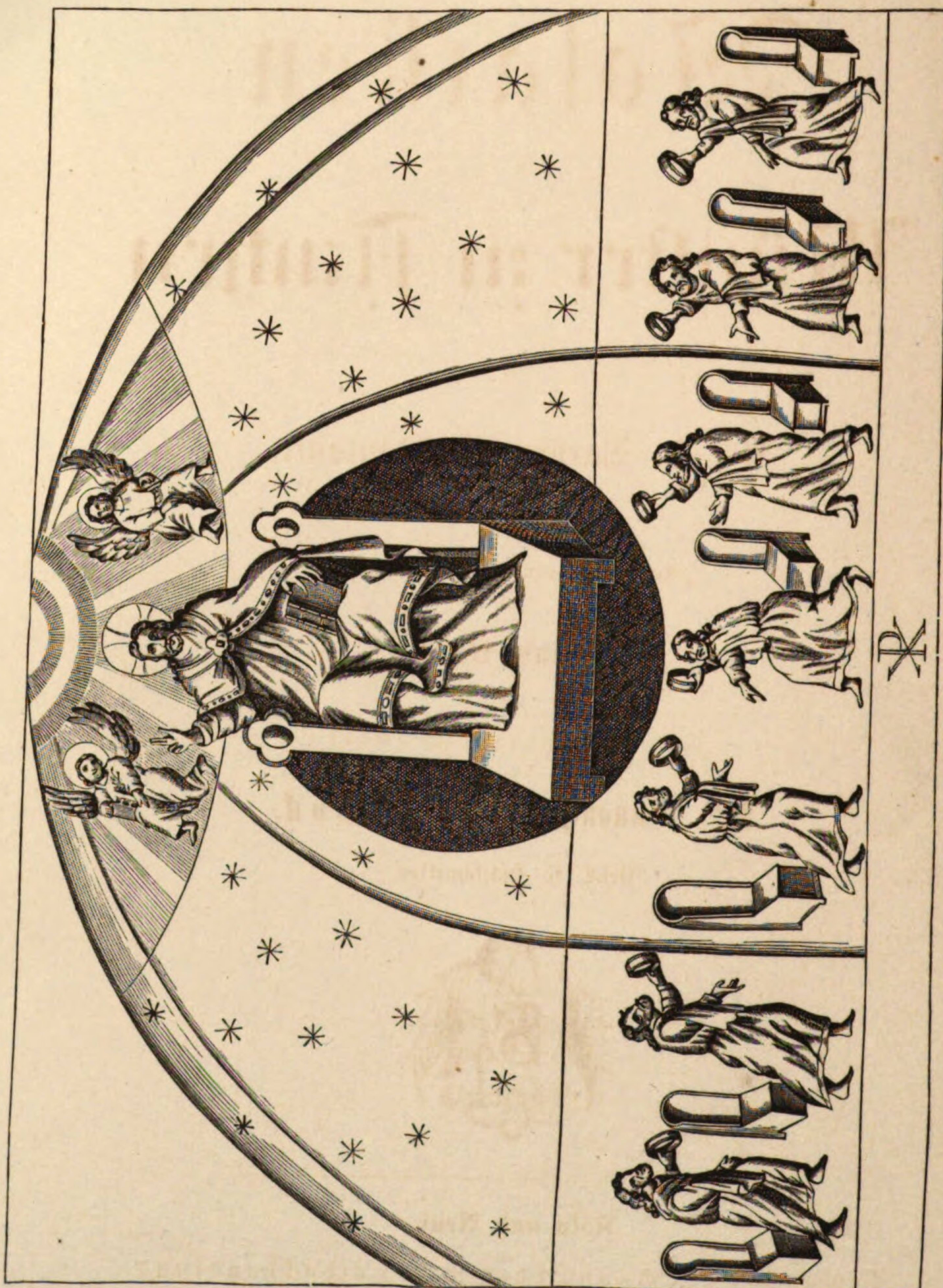


Die

Mosaiken

im

Münster zu Aachen

von

Mgr. X. Barbier de Montault.

Aus dem Französischen übersetzt

von

And. Hub. Körner.

Mit einem kurzen Vorwort

von

Mgr. Canonicus Dr. F. Bock.

Nebst 6 Holzschnitten.

Köln und Neuß,

Verlag der L. Schwann'schen K. K. Hofbuchhandlung.

1872.

Vorwort.

„Prüfet Alles und das Gute behaltet!“

Unter den wenigen Mosaiken, welche diesseits der Berge vor dem X. Jahrhundert meist durch italienische Künstler Entstehung gefunden hatten, galt als die bei weitem großartigste und berühmteste jene in der Kuppel der karolingischen Pfalzkapelle zu Aachen. Diese Mosaik stellte das himmlische Jerusalem dar nach der Vision des Sehers auf Patmos, nämlich den Herrn in seiner Herrlichkeit, umgeben von den vier symbolischen Gestalten der Evangelisten, und im Kreise umringt von den vierundzwanzig Aeltesten, die anbetend ihre Kronen dem Höchsten darreichen. (Joh. Apoc. IV, 2—11; V, 1.) Dieses in Gold und Farben strahlende musivische Deckengemälde, mit sammt der Aachener Pfalzkapelle von den Zeitgenossen des großen Kaisers Karl gleichsam als achtes Weltwunder angestaunt, hatte fast tausend Jahre hindurch so vielen Geschlechtern zur Freude und Erhebung gedient — da kam der gesunkene Geschmack in den traurigen Tagen der Allongeperrücken, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, auf den unheilvollen Gedanken, das in Unstand gerathene Kunstwerk der Mosaiken ganz zu entfernen und die alterthümliche Pracht desselben durch geist- und kunstlose Schnörkelverzierungen im italienischen Stucco zu ersetzen. Einen sehr ungenügenden Ersatz für die verschwundene Herrlichkeit bot der Kunst- und Alterthumswissenschaft die Beschreibung des Aachener Chronisten à Beek und eine äußerst uncorrecte und gar nicht zuverlässige Abbildung in dem Werke von Ciampini. Als nun in neuester Zeit durch die Hochherzigkeit und den Kunstsinn unseres unvergeßlichen Königs Friedrich Wilhelm IV. der Anfang zur Wiederherstellung der Palastkapelle Karls des Großen gemacht worden war; nachdem ferner durch die thätigen Bemühungen des Karlsvereins und durch die Opferwilligkeit der Aachener Bürgerschaft die kostspieligen

Wiederherstellungsarbeiten des Chores, des Kapellenkranzes und des Octogonbaues in den letzten Zeiten ihrer Vollendung entgegengeführt worden sind, da hat sich von Jahr zu Jahr immer stärker im deutschen Reich und selbst über dessen Gränzen hinaus die Sehnsucht nach jenem alten berühmten Deckengemälde in goldstrahlenden und farbigen Glaspasten Bahn gebrochen, das unsere Vorfahren bei den Krönungen deutscher Könige in der hiesigen Pfalzkapelle als einzig in seiner Art lange Jahrhunderte hindurch bewundert haben. Diesem allgemein geäußerten Wunsch entsprechend haben Seine Majestät unser Allergnädigster Kaiser und König als Protektor der Münster-Restauration großmüthig die Mittel zu bewilligen geruht, damit in ehemaliger Pracht und Schöne die Mosaik der karolingischen Kuppel von italienischen Meistern wiederhergestellt werde. In den letzten Jahren war es nun Aufgabe der Archäologen und Kunstverständigen, wissenschaftliche Nachforschungen anzustellen, in welcher Weise der Entwurf für die wiederherzustellenden Mosaiken zu halten sei, damit sie den Stylformen des karolingischen Bauwerkes gleichartig erscheinen und den großartig ernsten Geist der monumentalen Kunstwerke des IX. Jahrhunderts wiedergeben sollten.

Da die Aachener Pfalzkapelle gleichsam als ein internationales Monument zu betrachten ist, auf welches, wie die deutsche Nation, so auch die französischen und belgischen Nachbarn mit gleicher Verehrung seit alten Zeiten hinzuschauen gewohnt sind, so ist es als eine sehr erfreuliche Wahrnehmung zu bezeichnen, daß an den gelehrten Vorfragen über die Wiederherstellung der Aachener Mosaiken nicht nur deutsche, sondern auch französische und belgische Alterthumskundige lebhaft sich betheiligt haben. Schätzenswerthe wissenschaftlich-praktische Beiträge zur Lösung der gedachten schwierigen Vorfragen haben deutscher Seits zwei anerkannte Kunsthistoriker geliefert, Geheimer Oberbaurath Salzenberg und Geheimrath von Quast, General-Conservator der Preußischen Monumente; doch hatten diese Arbeiten zunächst einen amtlichen Zweck und waren für die Oeffentlichkeit nicht bestimmt. Von belgischer Seite hat Mr. Jean Béthune in einer öffentlichen Vorlesung über die projectirten musivischen Darstellungen in der hiesigen Kuppel vor einem gewählten Zuhörerkreis in den letzten Wochen den thatsächlichen Beweis geliefert, daß er mit großer Hingabe und Sachkenntniß auf seiner letzten Studienreise durch Italien an die Lösung der ihm gestellten Aufgabe getreten ist. In der nächsten Zeit dürften diese hinsichtlich der Aachener Mosaiken in Italien gemachten

Forschungen und praktischen Ergebnisse im Druck veröffentlicht werden. Von französischen Archäologen endlich hat Mgr. Barbier de Montault das Verdienst, daß er in einer umfangreichen Monographie „die Mosaiken des Aachener Münsters" zum Gegenstand gelehrter Untersuchungen gemacht hat. Wenn man deutscher Seits auch nicht mit allen Ergebnissen dieser interessanten Schrift des kenntnißreichen Alterthumsforschers sich einverstanden erklären dürfte, so ist doch in derselben eine solche Summe von wissenschaftlichen Materialien hinsichtlich der Aachener Mosaiken niedergelegt, daß ihre Uebertragung in's Deutsche als eine dankenswerthe und willkommene Gabe zu betrachten ist. Eine längere Krankheit des auf dem Gebiete der Kunst und Alterthumswissenschaft erfahrenen Uebersetzers ist Ursache, daß die bereits im vorigen Jahre begonnene Uebersetzung erst jetzt die Presse verlassen hat. Als ein glücklicher Zufall aber ist es zu betrachten, daß die deutsche Ausgabe der Barbier de Montault'schen Schrift gerade jetzt in die Oeffentlichkeit tritt, nachdem die im Auftrage des hohen Ministeriums des Kultus von Mr. Jean Béthune entworfenen vielfarbigen Kartons im Gewölbe der Kuppel befestigt und zur öffentlichen Beurtheilung ausgestellt worden sind. Wenn es auch als Vorzug der Béthune'schen Entwürfe angesehen werden kann, daß sie in einigen Punkten von den Anschauungen des Mgr. Barbier de Montault abweichen, so wird die vorliegende deutsche Uebersetzung des eben gedachten Autors doch wesentlich dazu beitragen, daß nicht nur hiesige, sondern auch auswärtige Beschauer der ausgestellten Kartons sich nach der Lesung vorliegender Monographie darüber klar werden, welche Schwierigkeiten bei der Wiedererneuerung der Aachener Mosaiken in dem Formengepräge der Mosaicisten des Karolingerthums zu bewältigen waren, und in wiefern es Mr. Jean Béthune gelungen ist, der ihm gestellten Aufgabe gerecht zu werden.

Aachen, am Gedächtnißtage des h. Leo III., 12. Juni 1872.

Mgr. Dr. Fr. Bock,
Canonicus.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

‚Illic invenies veterum vestigia patrum.'
(Alcuin.)
(Dort wirst du die Spuren der Vorfahren finden.)

I.

Die Ecclesiologie ist ihrem Wesen nach eine Wissenschaft der Beobachtung und der Vergleichung. Jetzt studirt man die Monumente, wie allein richtig ist, an Ort und Stelle und nicht nach Beschreibungen oder Zeichnungen, wären diese auch noch so vollkommen und vortrefflich. Eine solche Behandlung der betreffenden Wissenschaft wurde schon vor Jahrhunderten von Senecca angerathen, indem er sagte: „In studiis puto, mehercule, melius esse res ipsas intueri et harum causa loqui.“ (Sicherlich halte ich es für das Beste, beim Studiren die Dinge selbst anzuschauen und über ihren Ursprung zu sprechen.) (De Tranq. c. I.) Im äußersten Falle könnte die Photographie allein an die Stelle des Originals treten, wenn sie nicht den Uebelstand an sich trüge, daß sie unmöglich dem Archäologen ganz genaue Auskunft über alle Details, welche dieser doch kennen lernen muß, zu geben vermöchte. Will man in seinem Studirzimmer ausschließlich aus Büchern (und nehmen wir an, es seien die vorzüglichsten Fachwerke) seine Forschungen anstellen, so setzt man sich der Gefahr aus, eine falsche Richtung einzuschlagen, und, selbst gegen seinen Willen, Irrthümer zu verbreiten, weil man ohne die directe Anschauung des zu behandelnden Gegenstandes, diesen unmöglich vollständig kennen lernen kann. Ich will hierfür nur ein Beispiel anführen, welches unserer Zeit angehört und durchaus zutreffend ist. Man hat in Paris ein Werk über christliche Alterthümer veröffentlicht, welches eine vortreffliche Zusammenstellung in mehr als einer Hinsicht genannt zu werden verdient, da es auf ganz immensen Nachforschungen beruht, und die Resultate einer ganz außerordentlichen Belesenheit in sich zusammendrängt. Da nun aber das Material dieses Werkes fast ausschließlich aus andern Büchern zusammengetragen wurde, so folgt daraus, daß es die Arbeit eines geduldigen, fleißigen und unermüdlichen Gelehrten ist;

man erkennt jedoch nicht in demselben den Archäologen, welcher gewagte Aufstellungen untersucht, die Daten erforscht und die Werthschätzungen einer eingehenden Untersuchung der Monumente unterwirft. Daher kann dieses umfassende und wichtige Werk, dessen Studium denjenigen, die schon etwas gelernt haben, ganz gewiß nutzbringend ist, andererseits auch schädlich und für Anfänger sogar gefährlich werden, theils weil es ihnen falsche Principien einimpft, theils weil es auf unvollständige Beobachtungen gestützt, häufig unrichtige Folgerungen zieht. Man könnte beim Lesen desselben glauben, daß es vor Zeiten durch einen Benediktiner der Congregation von St. Maur verfaßt worden wäre.

Die Ecclesiologie beobachtet dasjenige, was die in ihrem Bereiche liegenden Künste und Wissenschaften im Laufe der Jahrhunderte hervorgebracht haben. Ihre Kraft und ihre praktische Nützlichkeit aber besteht darin, dasjenige nachzuahmen und wieder hervorzubringen, was sie in ihren Nachforschungen als schön und gut erkannt und sich nun zum Vorbilde erwählt hat.

Es geschieht selten, daß ein Monument isolirt und einzig in seinem Genre bleibt. Ein jedes Werk hat seine Analogien; es hat Antecedentien, die seinen Styl vorbereiteten und vorbildeten, und später folgen ihm andere Arbeiten, welche von ihm nur noch den verdorbenen Typus bewahren.

Um nun den sichern Ursprung und das wahre Alter desjenigen Monumentes zu bestimmen, welches man speziell studirt, oder auch um ein in diesem Werke befolgtes Prinzip, welches als Regel im Buche der so langsam und so mühsam ausgebildeten Wissenschaft bestehen bleiben soll, zu erkennen, müssen alle diese dem betreffenden Monumente ähnlichen Arbeiten untersucht werden. — Man darf es sich durchaus nicht verhehlen, daß die Archäologie noch zu jung an Jahren ist, als daß sie auch nur ihr Wörterbuch in vollständiger und unabänderlicher Weise hätte feststellen können. Fast jede neue Entdeckung widerspricht, oder wirft selbst bestehende Systeme und angenommene Begriffe über den Haufen, und es wird sicher noch viele Zeit vergehen, bis die Ecclesiologie endgültig ihren Platz unter den positiven Wissenschaften sich erobert haben wird. Bis dahin beobachtet und vergleicht sie aufmerksam die Monumente, um sie dann methodisch zu klassificiren und dadurch später in den Stand gesetzt zu werden, in großen Zügen und in klarer Weise eine, die Kunst aller Länder und aller Zeiten umfassende Geschichte schreiben, und die so mannichfachen Verzweigungen der Kunst zu einem Strahlenkranze verbinden zu können.

Die Zusammenstellung von zweien oder mehreren Monumenten desselben Alters und desselben Styles ist so unumgänglich nothwendig, daß ohne eine solche, gründliche ecclesiologische Studien unmöglich zu machen sind. Der Entwurf des Grundrisses zum Kölner Dom entspringt direkt aus demjenigen der Kathedrale zu Amiens; gerade so wie der Aachener Münster sich von San-Vitale in Ravenna und San-Marcus zu Venedig und von der Santa-Sophia in Constantinopel ableiten läßt.

Ich habe den Gebrauch mehrerer abgelösten Blätter eines elfenbeinernen Polyptichons, welches sich in dem „Museum für christliche Kunst" des Vatikans befindet, nicht eher erkannt, als bis ich im archäologischen Museum zu Mailand und in dem Domschatze von Monza Gelegenheit fand, einen ähnlichen kleinen Gegenstand der Verehrung vollständig unbeschädigt, und in seiner Original-Gestalt unverändert betrachten zu können.

Die Eisenbahnen sind die unumgänglichen Hülfsmittel der Archäologie. Dank der Leichtigkeit, welche sie uns zum Reisen bieten, hat man häufig Gelegenheit, ein Monument zu studiren, dessen Untersuchung oft das Siegel auf eine Reihe von Beobachtungen zu setzen vermag, und dasjenige zu erklären im Stande ist, was uns sonst unbestimmt und verworren geblieben wäre. Sie leisten der Wissenschaft einen wirklichen und großen Dienst, welchen man durchaus nicht unterschätzen darf. Ich, für meinen Theil, gebrauche sie sehr häufig und finde mich wohl dabei.

Es sind nun schon 15 Jahre verflossen, seitdem ich die Winter fast regelmäßig in Italien verlebte, und während welchen ich ohne Unterbrechung bestrebt war, zugleich mit der Erforschung der Liturgie und des canonischen Rechtes, welchen Wissenschaften jeder Geistliche ja obliegen muß, Materalien für zwei andere, ebenso interessante Zweige der Ecclesiologie zu sammeln; nämlich: 1) für die Ausstattung der Kirchen und 2) für die mit Figuren geschmückten Mosaiken. Jetzt wo ich grade im Begriff stehe, die „Inventarien des Bibliothekars Anastasius" und „die Geschichte der Email-Mosaiken" zu veröffentlichen, durfte ich kein noch existirendes Monument vernachlässigen, welches die alten Texte erklären, oder die Zahl meiner vielen Untersuchungen über die Herstellungsweise der dauerhaftesten und prächtigsten Mauer-Dekoration vermehren konnte.

Ich zauderte also keinen Augenblick, mich im letzt verflossenen November, trotz der Unannehmlichkeiten der rauhen Jahreszeit, nach

Aachen zu begeben, weil ich aus den gelehrten Werken des Monsignore Kanonikus Dr. Fr. Bock ersehen, daß dort viele alte Stoffe und prächtige Goldschmiede-Arbeiten aufbewahrt werden; auch zog mich Ciampini dorthin, welcher in mir die Hoffnung wachgerufen, daselbst noch Mosaiken aus der Karolinischen Periode zu finden.

Meine Erwartung wurde nicht vollständig getäuscht; denn, wenn auch die Mosaiken Karls des Großen ganz und gar verschwunden sind, so konnte ich doch, Dank den Unterhaltungen mit dem gelehrten Kanonikus und der sorgfältigen Untersuchung der kostbaren Gegenstände, welche derselbe besitzt, meine Ausgabe des „Anastasius" mit neuen Dokumenten bereichern.

Auch bedaure ich durchaus die Mühe nicht, welche ich mir am Orte der Mosaiken gegeben; denn dadurch wurde es mir während meines langen, zweimaligen Aufenthaltes in Aachen möglich, eins der Kapitel des zwar mittelmäßigen, aber in seiner Art einzigen Werkes des römischen Prälaten Ciampini durchzuarbeiten und, mit dem Beweise in der Hand, zu berichtigen.

Durch einen Zufall, veranlaßt durch die „Vorsehung", wie die Aachener Zeitung in allzuschmeichelhafter Weise es zu nennen beliebte, traf meine Reise mit einem großartigen Projekte zusammen, das mich lebhaft interessirt hat, und in welchem man mit dem größten Wohlwollen meine Meinung hat hören und mich um meinen Rath hat befragen wollen.

Der Dom, den Kaiser Karl gebaut hat, und der seine Pfalzkapelle war, wird jetzt unter Leitung des Regierungs- und Baurathes Kremer renovirt; er hat denselben mit Gerüsten angefüllt und bereitet sich vor, ihn vollständig zu restauriren und zwar in dem reinsten Style der Karolingischen Periode, wie es der König Wilhelm von Preußen und der Kronprinz, welche die erlauchten Beschützer der schönen Künste sind, und das Hochwürdige Domkapitel, als Eigenthümerin der Kirche, es wünschen. Es ist aber nicht genug, das Gebäude zu consolidiren, zu restauriren und dasselbe in seinen ursprünglichen Zustand wieder zurückzuführen; die Hauptschwierigkeit tritt dann erst zu Tage, wenn man mit der Dekoration und Ausstattung dieses Octogons beginnen will, das so große Verhältnisse zeigt und in dem Style wieder hergestellt werden muß, welcher ihm durchaus eigen ist und als sein ursprünglicher bezeichnet zu werden verdient.

Von dem ersten Projekte, der Ausmalung der Mauern, ist man abgegangen; diese Ausschmückungsweise, wozu bereits Skizzen ange-

fertigt wurden, harmonirt nicht mit dem Monumente. Man hat also daran gedacht, die Mosaiken, welche früher das Innere des Münsters mit ihren brillanten Emaillen schmückten, wieder zu erneuern, und bald wurden auch neue Pläne vorgelegt. Ohne dieselben nun vollständig zu beseitigen, hat man doch vor der Hand ihre Ausführung hinausgeschoben, und das mit Recht; denn da, wo so große Summen ins Spiel kommen, ist es gut, sich Zeit zu nehmen, und seine Maßregeln in solcher Weise zu treffen, daß man später einen unüberdachten Entschluß und eine übereilte Arbeit nicht zu bereuen hat. Es unterliegt nun keinem Zweifel, daß sowohl die Regierung, wie das hochw. Kapitel und die Stadt, welche die zu dieser großartigen Unternehmung nöthigen Gelder bewilligen, das größte Interesse daran haben, in Betreff des Gegenstandes vollkommen unterrichtet zu sein. Auch bin ich überzeugt, daß die Wahrheit, wenn sie klar und deutlich aufgestellt und wissenschaftlich bewiesen ist, von jedem dieser drei Faktoren freudig anerkannt werden wird. Vorliegendes Promemoria, welches in der Ueberzeugung geschrieben wurde, daß der guten Sache damit ein Dienst erwiesen wird, und als ein Zeichen der Dankbarkeit für den ausgezeichneten Empfang gelten soll, den der Verfasser im fremden Lande gefunden, hat keinen andern Zweck als den, in eine dunkle Sache, worin die Geschichte, die Iconographie und die Archäologie die einzigen Führer sind, einiges Licht zu werfen. Dies ist die Aufgabe, welche sich der Verfasser gestellt und zu deren Lösung ihn eine gewisse Erfahrung, welche er durch Special-Studien erworben, wohl befähigen mag. Man wird es ihm mit Karl dem Großen gewiß gerne erlauben, den Strahl der Wissenschaft leuchten zu lassen: „Cum possis, eruditionis radium eorum sensibus infundere.“ (Epist. Karol. ad Lullum, archiep. Moguntin.) (Wenn du es vermagst, so flöße ihrem Geiste den Strahl der Wissenschaft ein.)

Einen mächtigen Sporn zu dieser Arbeit trägt auch ohne Zweifel die Sympathie des Publikums in sich. Außerdem aber zwingt mich dazu 1) die gerechte Erregung, die ich bei der Aachener Bürgerschaft gefunden, welche, gleich wie im Mittelalter, eine Kunstfrage zu einer Hauptfrage macht; 2) die Beispiele früherer, schlechter Restaurationen, besonders in der Verglasung der Fenster, die ich sowohl in Aachen als auch in Cöln sah; 3) die kleine Anzahl von Archäologen, welche competent sind, über die Kunst der Mosaiken zu sprechen, und welche zudem über ganz Europa zerstreut sind; ich wiederhole es, dies Alles

drängt mich, meine Stimme zu erheben. — Wäre es mir doch möglich, indem ich die Schwierigkeiten zeige, welche ein solches Werk schon in seinem Beginne umgeben, es veranlassen zu können, daß das Unrichtige umgangen und, indem ich den richtigen Weg zeige, eine ernste, untadelhafte Restauration, welche die Zustimmung eines jeden mit der karolingischen Periode vertrauten Architekten verdient, ausgeführt werde. Abgesehen von allem Uebrigen, erheischt es auch die große Anzahl von Fremden, welche sich in jedem Sommer zu den Aachener Bädern begibt, daß die Restauration eine der archäologischen Tradition entsprechende sei, weil man sich sonst einer strengen Kritik und einem unversöhnlichen Urtheile aussetzen würde. [1])

II.

Die Mosaiken des Aachener Domes existiren seit dem vorigen Jahrhunderte nicht mehr. Die barbarische Hand eines fremden Künstlers hat sie vollends vernichtet, nachdem sie durch die gewaltige Feuersbrunst vom Jahre 1656 schon viel gelitten hatten; dieser Künstler hat sie dann durch Stuccatur-Arbeiten, welche einen höchst zweifelhaften Styl zur Schau tragen, ersetzt, und das Andenken an die Mosaiken nur dadurch erhalten, daß er große Felder mit blauen und Gold-Emailpasten in einer Weise besetzte, welche dazu dienen sollten, seine weißen Dekorationen zu heben und zu schmücken. Das war so ganz im Geschmacke der Zeit, und das damalige Kapitel erlaubte es, daß ein ehrwürdiges Monument, dieses Vermächtniß vergangener, glorreicher Zeiten, mit eitlen Ausschmückungen verunziert wurde. Ist es nicht seltsam, daß man gerade einen Italiener berief, um in systematischer Weise das Meisterwerk eines anderen, dem IX. Jahrhundert angehörenden Italieners zu vernichten, ein Werk, worauf letzterer seine ganze Geisteskraft verwendet hatte? Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß man die Mosaiken ausbessern, und die fehlenden hätte ergänzen können; denn zu derselben Zeit ließ Benedict XIV. die Mosaiken von Santa Maria Maggiore und die des Tricliniums wieder herstellen. Obgleich wir nun diese Arbeiten des römischen Mosaisten durchaus

[1]) Das Aachener Domkapitel hat mir in diesem Jahre die Ehre erwiesen, mich um die Ausfertigung dieses Promemorias zu bitten, um dasselbe als Basis zu den Arbeiten der Jury zu benutzen, und das Publikum über das Projekt der Wiederherstellung der Mosaiken zu unterrichten. Msgr. Kanonikus Bock, welchen man immer bereit findet, wenn es gilt, seinen Collegen behülflich zu sein, hatte die Freundlichkeit, mir die dazu nöthigen Holzschnitte zu leihen.

nicht gutheißen können, da ihnen die richtige Einheit und Harmonie fehlt, so haben doch die einzelnen hinzugefügten Stücke es möglich gemacht, das Uebriggebliebene zu erhalten, und es verhütet, daß der Zahn der Zeit seine Wirkung in noch größerem Maßstabe geltend zu machen vermochte. Der gezeigte gute Wille verdient daher unser Lob und unsere Anerkennung; er hat interessante Werke der Vergessenheit entrissen; Werke, von welchen ohne diese Arbeiten wahrscheinlich nur noch das wenig bedeutende Geschichts-Zeugniß der Mosaiken übrig geblieben sein würde.

Wenn man in Aachen damals die Vorsicht hatte, einen italienischen Architekten zu berufen, so hat man doch leider nicht daran gedacht, im Vatikan sich einen Mosaisten zu erbitten, welcher im Stande gewesen wäre, das zwar sehr verdorbene, aber immer noch herstellbare Werk zu restauriren. Ich kann es durchaus nicht glauben, daß dem Uebel Abhülfe zu schaffen, unmöglich gewesen wäre, wenn ich die so sehr zahlreichen Email-Pasten sehe, welche aus jener beklagenswerthen Verwüstung noch übrig geblieben sind. Ohne Zweifel ist die Restauration einer Mosaik, der gänzlichen Zerstörung eines solchen antiken Werkes vorzuziehen; denn dieses lebt selbst in einer genauen und gut gemachten Zeichnung nicht wieder auf, wenn sie auch im Stande ist, unsern Kummer über den Untergang des Originals zu mildern. [1])

In Betreff dieser karolingisch genannten, musivischen Arbeit nun, welche uns in mehr als in einer Hinsicht verehrungswürdig erscheint, sind uns nur drei Dokumente von untergeordnetem Werthe geblieben; diese wollen wir hier zusammenstellen, um uns daraus ein Bild der Email-Malereien zu machen, welche früher die Kuppel sowohl, als die Wände des Octogons bedeckten. Diese Dokumente, welche lange vor der Zerstörung der Mosaiken verfaßt wurden, sind nun folgende: zuerst eine allgemeine Beschreibung, welche der Aachener Geschichtsschreiber, Probst Peter A. Beeck in seinem Werke: „Aquisgranum" bringt; dasselbe wurde veröffentlicht im Jahre 1620; dann eine

---

[1]) Die mit den alten Aachener Mosaiken gleichzeitigen Arbeiten befinden sich in Rom, in der Kirche des hl. Nereus und Achilleus (796?) im laterenensischen Triklinium (797), und St. Maria in Dominica (815), St. Praxede (818), in der Kapelle St. Zenon (819), in St. Cäcilia (820), St. Markus (828). Pater Garucci sagte mir mit Recht, die Aachener Mosaiken seien die schwächsten und schlechtesten des VIII. und IX. Jahrhunderts. Wirklich ist die große Kuppelfläche wenig belebt, und die unten an der Kuppel sich befindenden Figuren lassen die Leere, welche sich über ihnen befindet, desto unangenehmer wirken.

Zeichnung, die von Aachen aus an Ciampini nach Rom [1]) gesandt wurde, und welche dieser Gelehrte in seinem großen Werke über Kirchen und Mosaiken, in Kupfer gestochen, veröffentlicht hat.[2]) Endlich wurden diesem römischen Prälaten von dem Dechanten des Aachener Kapitels, Vanderlingen, einige Mittheilungen über denselben Gegenstand gemacht, weshalb Ciampini die ganze Verantwortlichkeit für die Richtigkeit seiner Beschreibung dem Aachener Cleriker zuschreibt, indem er sagt: „Non solum musivi operis exemplar, verum etiam nonnullas ejusdem ecclesiae notitias.“ (Nicht allein sandte er mir eine Zeichnung des musivischen Werkes, sondern auch einige Nachrichten in Betreff derselben Kirche.) Vom historischen Standpunkte aus betrachtet, sind die Notizen ziemlich vollständig, leider aber sagen dieselben im Ganzen mehr von der Kirche als von den Mosaiken. [3])

Wir wollen es jedoch versuchen, diese drei Elemente zusammenzustellen, und alles dasjenige aus ihnen zu ziehen, was sie enthalten, um so eine Grundlage zu unserem iconographischen Unternehmen zu bilden, welche wo möglich alle einzelnen Anhaltspunkte in sich vereinigt.

III.

Ciampini spricht sehr bestimmt über den Platz, welchen die Mosaiken einnahmen; er bezeichnet ausdrücklich die innere Leibung der Kuppel, welche sich über den Seitengewölben erhebt: „Tholum .... sive trullum .... depressior illi concameratio contigit.“ (Oben befindet sich die Kuppel, woran sich etwas tiefer Seitengewölbe anschließen.)

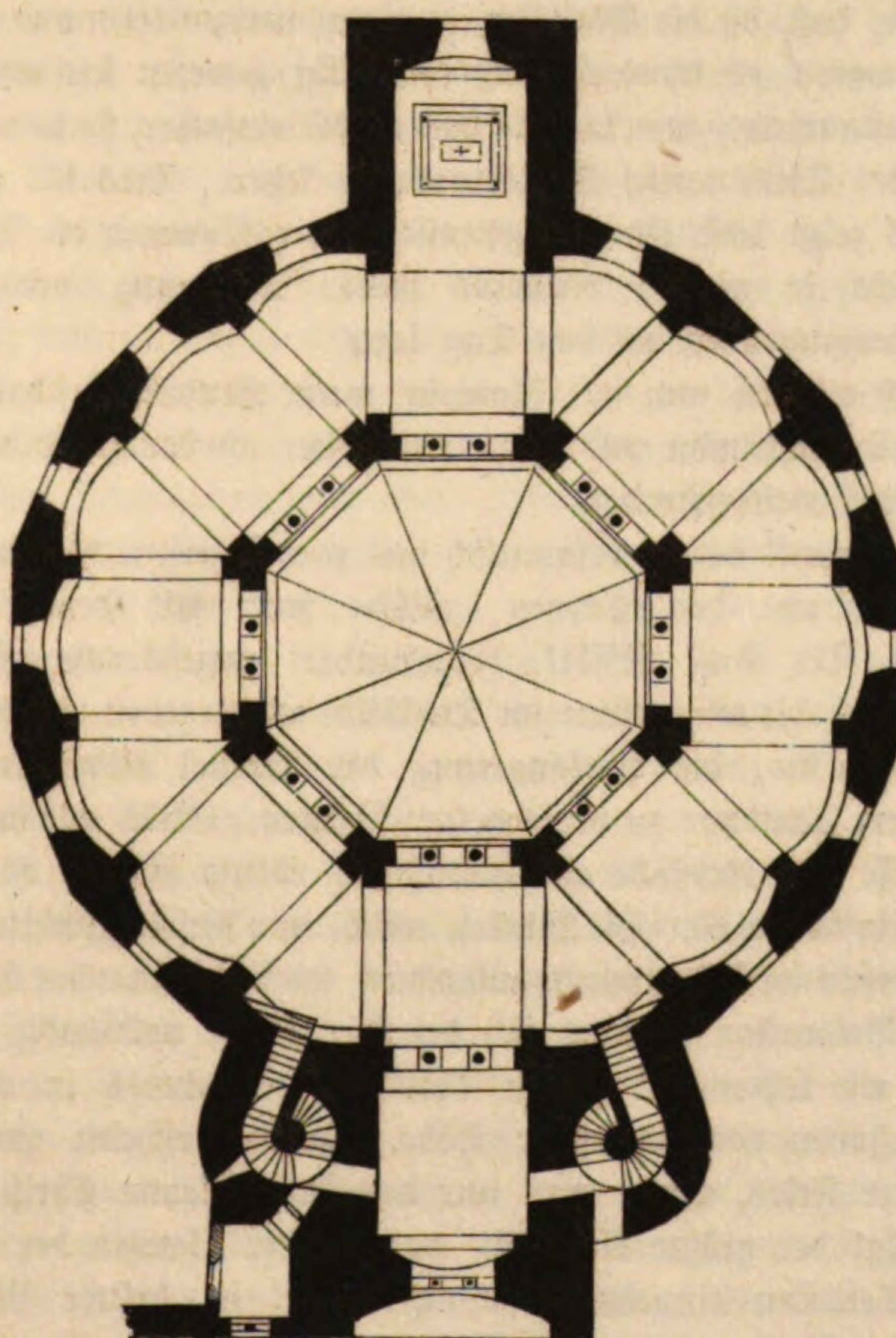
Wirklich zeigt seine Zeichnung nur diesen Theil des Gebäudes. Der sich genauer ausdrückende Probst A. Beeck aber sagt ausdrücklich, daß in früheren, vor ihm dagewesenen Zeiten, auch die Wände mit Mosaiken bedeckt gewesen, die überall in vielfarbigen Pasten Scenen aus dem alten und dem neuen Testamente darstellten: „Quondam undequaque obvestitum incrustatumque fuisse .... picturis in musivo seu musiaco opere diversis typicis coloribus variegato,

[1]) Der Ritter von Rossi hat sie vergeblich im Vatikan gesucht.

[2]) „Vetera monumenta in quibus praecipue musiva opera“ (Alte Monumente, an welchen sich hauptsächlich musivische Arbeiten vorfinden.) Rom, 1699. T. II. S. 129.

[3]) Seroux d'Agincourt hat den Stich Ciampinis in seinem Werke „Geschichte der Künste,“ Atlas, Malerei, Fol. XVII, Nr. 12 wiedergegeben. — Siehe auch das Werk des Freiherrn von Quast „Sammlung von Denkmälern der Architektur, Sculptur und Malerei“ in Fol., T. II, pag. 17.

repraesentante veteris ac novae legis acta.“ (Früher soll das ganze Octogon mit musivischen Bildern bekleidet und incrustirt gewesen sein, welche aus den verschiedensten typischen Farben zusammengesetzt waren, und Scenen aus dem alten und dem neuen Testamente darstellten.) Darüber, daß vollständigere Mosaiken, als wie sie Ciampini uns zeigt, bestanden haben sollen, verwundere ich mich durchaus nicht, denn es zeigt St. Vitale in Ravenna genau dieselbe symbolische Disposition.



Grundriß der Oberkirche der karolingischen Pfalzkapelle.

Ich werde mich durchaus nicht mit der Untersuchung aufhalten, welche wohl jene Darstellungen gewesen sein könnten, weil man in dieser Materie nur mühsam und allein auf dem Wege der Analogie voran zu schreiten vermag. St. Vitale gehört dem VI. Jahrhundert an, und ich kenne kein Monument des IX. Jahrhunderts, woran dieses

iconographische Thema zum Vorwurfe genommen und in seiner Totalität verwirklicht worden wäre. Deshalb können also blos die Manuscripte und die späteren Werke einigen Schimmer in diese Ungewißheit hineinwerfen.

Der Probst A. Beeck fügt dann weiter hinzu, daß das unbeleuchtete Gewölbe der Vorhalle die Mosaiken des Domes verdüsterte. „Quod quidem obscurius ex concameratione vestibuli templi.“ Es geht daraus offenbar hervor, daß, da die Mosaiken in einem verdunkelten und schlechten Zustande waren, es schwierig und kostspielig gewesen sein würde, dieselben zu restauriren; man fand es daher viel einfacher, sie zu vernichten und an ihre Stelle weiße Stuccaturen zu setzen. Dies ist unwiderlegbar. Es zeigt diese Handlungsweise aber vollkommen die Tendenzen einer Epoche, in welcher Niemand weder Verehrung, noch Achtung für die Vergangenheit an den Tag legte.

Zuerst will ich nun mit Ciampini meine Studien auf das Innere der Kuppel beschränken und dann erst später an der Hand des Probstes A. Beeck weiterschreiten.

Jede Kuppel besteht bekanntlich aus zwei Theilen: der eigentlichen Kuppelhaube und den Curven, welche jene mit dem Tambour verbinden. Die dem XVIII. Jahrhundert angehörende Zeichnung des Ciampini, die wir getreu im Titelbilde wiedergeben, ist so unvollkommen, daß die, die Verlängerung der Kuppel bildenden Curven sich mit dem Tambour zu verschmelzen scheinen. Gleich wie im Grund- und Aufrisse das Gebäude ein Achteck ist, ebenso schließt es sich mit acht Gewölbeflächen ab. Die Winkel, welche von diesen Flächen gebildet werden, stoßen im Mittelpunkte zusammen, wo sie in einander übergehen.

Die Dekoration schmiegt sich der Architektur vollständig an, und theilt sich wie letztere im oberen Theile des Gebäudes in vier concentrische Zonen von ungleicher Höhe. Zuerst erscheint ganz unten ein schmaler Fries, worin man nur das Monogramm Christi erblickt, hierauf folgt der größte Abschnitt, welchen die Figuren der vier und zwanzig Aeltesten einnehmen; dann kommt in dritter Reihe die bis in die höchste Zone hinaufreichende „Majestas Domini“ (die Majestät des Herrn) und endlich der höchste Theil des Himmels, der sg. Feuerhimmel, welcher sich in ein reiches „Velarium“ umbildet.

Die an Ciampini gesandte Zeichnung war in Linien-Manier gehalten und nur von einigen Schattirungen belebt. Daß dieses Blatt ausgemalt oder wenigstens colorirt gewesen sei, kann ich deshalb nicht annehmen, weil Ciampini ganz gewiß nicht verfehlt haben würde,

wie er es in seinen übrigen Blättern gethan hat, die Farben durch Buchstaben anzugeben. Der Dechant aber, mit welchem er in Correspondenz stand, hat es gewiß nicht unterlassen, ihm die Farben der Emails wenigstens in soweit anzugeben, als nöthig war, um den Eindruck des Ganzen, insofern es im ersten Anblicke auf den Zuschauer einwirkte, und den Zusammenhang der Komposition deutlich zu machen.

Auf dem, den Glanz des Himmels darstellenden Goldgrunde: „coelum aureum repraesentans“ prangen rothe Sterne, welche je acht Strahlen zeigen und in unregelmäßiger Entfernung von einander stehen: „rubris siderum imaginibus interpunctum“ (besäet mit rothen Sternbildern). Diese Sterne jedoch könnten sich ganz gut, was ich zu bemerken bitte, in schiefen Linien, etwa wie die Maschen eines Netzes, zusammengestellt befunden haben. Wirklich sagt denn auch der Propst A. Beeck, daß sie Kreise beschreiben; im Widerspruche aber mit Vanderlingen, behauptet er, sie in Gold gesehen zu haben; eine Behauptung, welche sich auch leichter mit dem Begriffe, den wir von dem himmlischen Lichte haben, verbindet: „stellae aureae in orbem radiant“ (goldene Sterne strahlen kreisförmig zusammengestellt.) Hier widersprechen sich also zum ersten Male und zwar in bestimmter Weise unsere Autoren. Wenn die Sterne roth sind, so ist es natürlich, daß der Grund golden ist; sind sie im Gegentheile aber Gold, so kann der Grund unmöglich dieselbe Farbe gehabt haben, und nothwendigerweise muß er blau gewesen sein.

Diese Schwierigkeit ist eigentlich unlösbar; denn Ciampini ist einestheils nicht immer das Muster der Genauigkeit, und andererseits erlaubt sich auch der Probst A. Beeck zuweilen, nichtstichhaltige Bemerkungen zu machen. An wen sollen wir uns also wenden? Vielleicht könnte man sagen, daß von diesen beiden Mittelzonen die obere den Goldgrund mit rothen Sternen, die untere hingegen auf blauem Grunde goldene Sterne gehabt habe. Nun zeigt uns aber Ciampini nur in der oberen und durchaus nicht in der untern Region Sterne an, in welch letzterer auch ihre Erscheinung durchaus unmotivirt wäre. Das spricht von selbst, daß die Sterne sich um Gott gruppiren, welcher sie geschaffen und dessen strahlenden Thron sie bilden, wie es auch in der Liturgie gesagt wird: „Rex regum stellato sedet solio,“ (Der König der Könige sitzt auf einem bestirnten Sitze.) In der untern Zone aber, welche die irdischen Theile der Schöpfung darstellt, und worin sich die Greisenschaar befindet, würde die Darstellung von Sternen einen Fehler und eine Inconsequenz bilden.

Diese Unterscheidung zwischen den Zonen läßt mich eine Verschiedenheit der Grundfarben vermuthen, welche Behandlungsweise der Farbenstellung in den Gebräuchen des Mittelalters begründet ist. Demnach wäre also der von der „Majestas Domini“ eingenommene Theil ein Goldgrund; derjenige hingegen, worin sich die Aeltesten befinden, blau gewesen. Nur durch diese Annahme kann ich mir den noch vorhandenen großen Vorrath von tiefblauen Email-Pasten erklären, welche fast demjenigen der Goldpasten gleichkommt. Zudem erkenne ich keine Möglichkeit, die Anwendung der großen Masse dieser blauen Pasten irgendwo anders nachzuweisen, da sie doch unmöglich in so großer Zahl an den Kleidern der Aeltesten und deren Stühlen haben gebraucht werden können.

Höchstens könnten sich dieselben in den zwei äußersten Zonen befunden haben, da etwa, wo die Inschrift Platz gefunden hätte — hat diese Inschrift aber auch wirklich existirt? — und allenfalls noch in einigen Kreisen des Feuerhimmels.

Ich verwende auf diese Details deshalb besondere Aufmerksamkeit, weil sie von der größten Wichtigkeit sind, um die Physiognomie des Werkes festzustellen. Indem der Zeichner im Aufriß vier horizontale Linien zog, wollte er damit anzeigen, daß diese Räume in vier verschiedenen Farben prangten. Ohne eine solche Bedeutung würden diese Linien ganz zwecklos erscheinen, und müßten durchaus, als der Willkür entsprungen, bezeichnet werden. Dieser Deduktion gemäß glaube ich mich nicht weit von der Wahrheit entfernt, wenn ich behaupte, daß die Gold-Zone sich über einer blauen Zone erhoben haben muß.

Zudem ist diese blaue Zone so zu sagen bedingt, zuerst durch die Analogie mit andern Monumenten und dann durch die hierarchische Ordnung. Christus herrscht in einer erhabenen, edlen und glorreichen Sphäre. Die Aeltesten aber, welche sich tief unter derselben als demüthige und kleine Gestalten zeigen, haben kein Anrecht auf das glänzende Licht, in welchem sich derjenige befindet, vor dessen Majestät sie sich beugen. Der Azur-Grund, wovon ihre Gestalten sich abheben, symbolisirt vollkommen die himmlische Glückseligkeit, welche sie genießen, und zugleich ihre Niedrigkeit und Unterwürfigkeit unter dem über sie herrschenden Heiland. In dieser Weise sind sie auch in St. Praxede dargestellt, und so sieht man auch die Propheten in St. Maria in Dominica.

Die Mosaiken von Grotta-Ferrata autorisiren uns, die Größe der Sterne als verschieden annehmen zu dürfen; dort werden sie um so kleiner, je höher sie stehen, und lassen in dieser Weise die Kuppel sich scheinbar erhöhen, indem sie dem Auge eine weitere Perspektive

eröffnen. Außerdem findet sich dort der merkwürdige Umstand, worauf Ciampini freilich nicht aufmerksam macht, daß die Strahlen der Sterne nicht gerade abgeschnitten erscheinen, sondern an den Enden mit Querlinien versehen sind, wodurch ihre Figur der eines Rades ziemlich gleichkommt. Aehnliches finden wir seit dem VII. Jahrhundert in St. Stephan der Runden, und diese conventionelle Methode pflanzt sich bis in das IX. Jahrhundert hinein fort, welches sie uns in der Mauer-Malerei am Portikus von St. Ambrosius in Mailand und in der Krypta von St. Martin auf den Bergen in Rom vor Augen führt.

IV.

Jetzt, wo wir uns über den Farbenton der Kuppelleibung ausgesprochen und denselben bestimmt haben, wollen wir es versuchen, das auf demselben Dargestellte näher zu erläutern.

Ciampini hat sich durchaus nicht in dem iconographischen Motiv der Aachener Mosaiken geirrt; dasselbe ist vollständig der Apocalypse des hl. Johannes entnommen. Der Herr sitzt auf einem von dem Regenbogen und von den vier symbolischen Thieren [1]) umgebenen Throne; die vier und zwanzig Aeltesten, welche weiße Kleider tragen, bieten ihm, indem sie sich niederwerfen, ihre goldenen Kronen. Um besser beurtheilen zu können, inwiefern der Künstler es verstanden, aus der hl. Schrift zu Gunsten des Gebäudes zu schöpfen, zu dessen Ausschmückung er berufen worden war, muß man den Text der Offenbarung Johannis zur Hand nehmen und die betreffende Stelle lesen.

„Et ecce sedes posita erat in coelo et supra sedem sedens.“

(Und siehe, ein Thron stand im Himmel, und auf dem Thron saß Einer.)

„Et qui sedebat, similis erat aspectui lapidis jaspidis et sardinis; et iris erat in circuitu sedis, similis visioni smaragdinae.“

(Und der da saß, war wie der Stein Jaspis und Sardis anzusehen, und ein Regenbogen war ringsum den Thron, wie Smaragd anzusehen.)

„Et in circuitu sedis sedilia viginti quatuor; et super thronos viginti quatuor seniores sedentes, circumamicti vestimentis albis, et in capitibus eorum coronae aureae. . . .“

(Und rings um den Thron waren vierundzwanzig Stühle, und auf diesen Stühlen saßen vierundzwanzig Aelteste, angethan mit weißen Kleidern, und auf ihren Häuptern waren goldene Kronen.)

---

[1]) Der Kupfer Ciampini's zeigt die symbolischen Thiere nicht. (Anmerk. des Uebers.)

„. . . . Et in medio sedis, et in circuitu sedis, quatuor animalia, plena oculis ante et retro."

(. . . . Und rings um den Thron waren vier lebende Wesen, voller Augen vor- und rückwärts.)

„Et animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi hominis, et quartum animal simile aquilae volanti."

(Und das erste lebende Wesen glich einem Löwen, und das zweite Wesen glich einem Stiere, und das dritte lebende Wesen hatte ein Angesicht wie ein Mensch, und das vierte lebende Wesen glich einem fliegenden Adler.)

„Et quatuor animalia, singula eorum habebant alas senas.

(Und jedes der vier lebenden Wesen hatte sechs Flügel.)

„. . . . Et cum darent illa animalia gloriam, et honorem et benedictionem sedenti super thronum, viventi in saecula saeculorum."

(Und wenn die vier lebenden Wesen dem, der auf dem Throne sitzt, und in alle Ewigkeit lebt, Herrlichkeit, und Ehre und Dank darbrachten,)

„Procidebant viginti quatuor seniores ante sedentem in throno et adorabant viventem in saecula saeculorum, et mittebant coronas suas ante thronum, dicentes:"

(So fielen die vierundzwanzig Aeltesten nieder vor dem, der auf dem Throne saß, und beteten an den, der da lebt in alle Ewigkeit, und legten ihre Kronen nieder vor dem Throne und sprachen:)

„Dignus es, Domine, Deus noster, accipere gloriam et honorem et virtutem; quia tu creasti omnia, et propter voluntatem tuam erant, et creata sunt."

(Würdig bist du, Herr, unser Gott! zu empfangen Preis und Ehre und Kraft; denn du hast alle Dinge geschaffen, und durch deinen Willen wurden sie, und sind sie geschaffen.)

„Et vidi in dextera sedentis supra thronum librum scriptum intus et foris, signatum sigillis septem." (Apocalyps., IV, 2—11; V, 1.)

(Und ich sah in der Rechten dessen, der auf dem Throne saß, ein Buch, überschrieben von innen und außen, versiegelt mit sieben Siegeln.)

(Uebersetzt von Dr v Allioli)

Es konnte wirklich kein Gegenstand der Krönung des Gebäudes besser angepaßt werden, als dieses Gesicht des hl. Johannes. Je höher man in die verflossenen Jahrhunderte hinaufsteigt, desto klarer, deutlicher und faßlicher zeigt sich für Alles der Symbolismus, und dies eben darum, weil er seine Eingebungen einzig und allein aus der hl. Schrift und den Traditionen der Väter, ohne alle willkürliche

oder fantastische Beimischung schöpft. Der schöpferische Gedanke dieser Composition tritt in so kräftiger Weise auf, und wird so glücklich in das reale Dasein übersetzt, daß man annehmen möchte, Alcuin, der gelehrte und weise Rathgeber Karls des Großen, habe die Hauptzüge dieses imponirenden Werkes entworfen. Nach dem Vorbilde von St. Vitale in Ravenna ist die Pfalzkapelle in Form eines Octogons [1]) erbaut; nun ist aber die Zahl acht das Symbol der Ruhe und der himmlischen Glückseligkeit. Nachdem man vor den Augen des Beschauers die Bilder des alten und neuen Testamentes aufgerollt, konnte man das Ganze dieser evangelischen Bilder nicht besser abschließen, als indem man das großartige, der „Apocalypse“ entnommene Bild, worin Gott als König der Zeiten herrscht, darstellte. Das Gewölbe des Münsters rundet sich ja wie der Himmel selbst und vollendete in seinem Bilde die Serie der biblischen Geschichte. Daher kam es auch, daß Friedrich Barbarossa, als er die karolingische Kirche mit einer prachtvollen Lichterkrone schmückte, welche sich heute noch als eine der schönsten Zierden des Domes an ihrer ursprünglichen Stelle befindet, den in der Mosaik verkörperten Gedanken fortbildete, indem er aus den himmlischen Regionen das Bild des himmlischen Jerusalems mit seiner Schaar Patriarchen, Propheten und Aposteln heruntersteigen ließ, um der Erde eine Ahnung von den Herrlichkeiten zu verleihen, welche einstens ihr Antheil und ihr Lohn sein sollten.

»Coelica Jerusalem signatur imagine tali,	(„Himmlisch Jerusalem in diesem Bilde uns erscheinet
Visio pacis, certa quietis spes ibi nobis.	Als ein Gesicht des Friedens und sichere Hoffnung der Ruhe.
Ille Johannes, gratia Christi, praeco salutis,	Jener Johannes, Christi Gnade, der Herold des Heiles,
Quam Patriarchae, quamque Prophetae, denique virtus	Sah, wie die Patriarchen, dann die Propheten, zuletzt die
Lucis apostolicae fundavit dogmate vitae,	Kraft apostolischen Licht's sie gegründet durch Lehre und Leben,
Urbem siderea labentem vidit ab aethra,	Also heruntersteigen die Stadt vom Sternengewölbe,
Auro ridentem mundo gemmisque nitentem.	Leuchtend in lauterm Gold und von Edelsteinen erglänzend.
Qua nos in patria precibus pia, siste, Maria!	Zu dieser Heimath führ' uns durch deine Bitten, Maria!
Caesar catholicus Romanorum Fridericus,	Friedrich, der fromme König, katholischer Kaiser der Römer,

[1]) vide pag 9.

Cum specie numerum cogens attendere clerum,	Mit der Gestalt auf die Zahl zu achten zwingend den Klerus,
Ad templi normam sua sumunt munera formam,	(Denn nach des Tempels Norm nahm ja seine Gabe die Form an),
Istius octogonae donum regale coronae	Hat das Königsgeschenk in dieser achteckigen Krone
Rex pius ipse piae vovit solvitquae Mariae.	Selbst andächtig gelobt und geweiht der Mutter Maria.
Ergo, stella maris, astris praefulgida claris,	Drum Du Meeresstern, hellleuchtend vor allen Gestirnen,
Suscipe munificum prece devota Fridericem,	O in Gnaden nimm auf den flehentlich schenkenden Friedrich,
Conregnatricem sibi junge suam Beatricem.	Wolle gesellen ihm bei seine Throngenossin Beatrix.)

(Uebersetzung von Can. Dr. Frz. Bock.)

V.

Die Haube der Kuppel, welche die höchste Zone bildet, ist in dem Kupfer des Ciampini durch eine geschwungene Linie abgegrenzt. Diese Zone stellt den Feuerhimmel (Ciel-empyré) dar, welcher sich über dem Haupte des Herrn ausbreitet und seine Strahlen um ihn herum ausgießt. Im Scheitel der Kuppel erblickt man zwei Lichtringe. Vier grade Strahlen, welche sich auf der Zeichnung in der Nähe des Herrn zu endigen scheinen, gehen von dem breitesten Lichtstreifen aus; es hat aber den Anschein, als wenn sie sich nach der andern Seite des Octogons hin nicht wiederholten: „E tholi centro, luminis in morem erumpunt radii, qui se circum Christi caput diffundunt." (Aus dem Mittelpunkte der Kuppel brechen nach Art des Lichtes Strahlen hervor, welche sich um das Haupt Christi ergießen.)

Die Farbe des Himmels gibt Ciampini nicht an; doch läßt mich Alles vermuthen, daß dieselbe eine bläuliche oder nebelfarbige, mit weißen Einstrahlungen gewesen sei, welch letztere eher durch helle Pasten oder durch Cristalle als durch Silberpasten, deren Anwendung mir in diesem Falle durchaus nicht erwiesen scheint, dargestellt waren.

In einem Manuscripte, das in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris (suppl., Nr. 641) aufbewahrt wird, und woraus M. Labarte in seiner „Geschichte der industriellen Künste" (Album, T. II. Blatt 40) eine sich in demselben befindende Miniatur wiedergegeben hat, sieht man den Himmel in der Form von zwei concentrischen Ringen dargestellt, welche Strahlen von sich werfen. Hier berühren sich die Lichtstreifen, was in der Aachener Mosaik nicht der Fall ist. Beide sind braun, wie die Kleider der Karmeliten und verbreiten dicht gedrängte

Strahlen, welche von einer hellen Linie umrandet werden, und alterniren gleich wie die Steine im Schachbrett.

Dieselben Strahlen entströmen der Hand des Herrn in der Gestalt von dünnen weißen Fäden in einem Manuscripte vom Jahre 850, welches dem hl. Martin von Tours angehört hat, und zuerst im Jahre 1801 zu Nürnberg und später in dem schönen Werke „Die Luxuskünste" zu Paris veröffentlicht wurde.

Die beiden Lichtringe berühren sich nicht in der karolingischen Mosaik, und die ihnen entströmenden Strahlen gehen bis zu der Linie, welche die Haube abschließt.

VI.

Nach der Erklärung des Ciampini umrahmen die schmalen und langen Strahlen, welche sich immer weiter von einander entfernen, je einen Engel, dessen Haupt ein Nimbus umgibt; diese Engel sind in langen Kleidern gehüllt, tragen einen Gürtel um den Leib, und ihr Haar fällt in Locken über die Schultern herab. Gerade als wollten sie fliegen, so halten sie die Flügel geöffnet und lenken ihre Schritte entgegenliegenden Himmelsgegenden zu. Aus der Zeichnung des Ciampini ist es nicht möglich, zu erkennen, ob die Füße dieser Engelsgestalten bekleidet sind oder nicht; der Tradition des ganzen Mittelalters zufolge aber müßten die Füße nackt oder nur mit Sandalen versehen sein. Jeder trägt ein Buch in der Hand; der erstere zeigt mit der andern Hand auf Christus, der zweite stützt sie auf das Knie. Ihre Gestalt ist klein, und beide stehen ungefähr in der Höhe der Schultern des Herrn: „Adstant singuli utrinque angeli apertum volumen exhibentes et regis sui humeros alacres stipantes." (Dabei stehen an jeder Seite einzelne Engel, welche ein offenes Buch zeigen und die Schultern ihres Königs leicht umschweben.)

Hier müssen wir auf mehrere Schwierigkeiten, die sich uns darbieten, aufmerksam machen. Zuerst, daß der Probst A. Beeck von den Engeln nicht spricht; es ist also möglich, daß keine da waren; dann sind die iconographischen, charakteristischen Zeichen, wie solche aus dem Zusammenhange der Mosaiken, besonders aus denen des IX. Jahrhunderts sich ergeben, diejenigen nicht, welche den Engeln hier zugetheilt sind. So tragen die Engel z. B. in St. Zenone, in St. Praxede und in St. Maria in Dominica die Flügel nicht geöffnet, weil sie keine Mission zu erfüllen haben und nur deshalb da sind, um den himmlischen Hof zu repräsentiren. Die in diesen Aachener

Figuren angedeutete Bewegung, welche einen auszuführenden Befehl und einen zu erfüllenden Auftrag anzeigt, paßt eben so wenig, wie das Buch, welches sie in ihrer Hand halten und ein Merkmal der Evangelisten ist. Ich wüßte wirklich kein zweites Beispiel anzugeben, wo Aehnliches vorkommt.

Es bietet sich mir jetzt gerade die Gelegenheit, um meine Meinung über Ciampini zu äußern. — Sein Werk ist voll Fehler. Man möge nur seine Mittheilungen über die Mosaiken von Capua studiren, und man wird finden, daß er in die Hand des ewigen Vaters ein mit einem Kreuze endigendes Scepter setzt, was gerade das Gegentheil von dem sich im Bilde Vorfindenden ist. Auch nennt er eine Figur: „hl. Agnes", welche offenbar die hl. Agatha vorstellt. Hunderte solcher Irrthümer finden sich in diesem schlecht durchgearbeiteten Werke, welches die Antiquar-Buchhandlungen, wahrscheinlich, weil es ziemlich selten geworden ist, noch immer mit hohen Preisen notiren. Man möge sich also ein für alle Mal davon überzeugen, daß der Text ebenso wenig werth ist, als die Zeichnungen. Doch liegt die Schuld wohl mehr an der allgemeinen Richtung der Zeit, in welcher der Verfasser lebte, als an ihm selbst, da es ihm weder an gutem Willen, noch an Scharfsinn fehlte; das Zeitalter, in welchem er schrieb, hatte keinen Sinn für die dem Mittelalter angehörenden Dinge. Ich kann es mir also durchaus nicht erklären, daß Ciampini so oft noch als Autorität citirt wird, und ganz besonders unbegreiflich ist es, daß er noch den Kern von Broschüren und Artikel bildet, welche Männer wie Parker, Crosnier, Martigny und Barbet de Jouy über die Mosaiken von Rom und Ravenna herausgeben.

Solche Sympathien drängen unsere Studien um zwei Jahrhunderte zurück.

VII.

Welchen Namen aber, und welches Amt müssen wir den beiden geflügelten Wesen, welche Ciampini beschrieb und gezeichnet hat, beilegen, wenn dieselben keine Engel vorstellen? Ich halte dafür, daß es Evangelisten sind. Wie sie tragen dieselben geöffnete Flügel, ihre Füße schreiten voran, und ihre Hand trägt das lehrende Buch. Außerdem verlangt der dargestellte Gegenstand nicht allein ihre Gegenwart, sondern der Probst A. Beeck versichert uns, daß sie den Thron des Herrn umgeben. Er bezeichnet sie sogar als Thiere, und er zählt

sie in der hierarchischen Ordnung auf, welche das Mittelalter geheiligt hat; da er von unten hinaufschaut, und von der Linken zur Rechten liest, so stellt er zuerst den Löwen und den Stier auf eine Linie und dann den Menschen und den Adler auf eine zweite. Dieses läßt sich in der Iconographie in folgender Weise darstellen, wenn wir den Herrn den Mittelpunkt einnehmen lassen:

Mensch.		**Adler.**
	Christus.	
Löwe.		**Stier.**

„In circuitu sedis quatuor animalia, animal primum simile leoni et secundum animal simile vitulo et tertium animal habens faciem quasi hominis et (quartum) animal simile aquilae volanti."

(Und rings um den Thron waren vier Thiere, das erste Thier glich einem Löwen, und das zweite Thier glich einem Stiere, und das dritte Thier hatte ein Gesicht wie das des Menschen, und das (vierte) Thier war gleich dem fliegenden Adler.)

Trotz der so bestimmten Erklärung des Aachener Probstes, kann ich es nicht unterlassen, auf das Schweigen des Ciampini und auf die unklare Art seiner Darstellung aufmerksam zu machen. Daß der römische Prälat etwas vergessen, darüber würde ich leicht hinwegsehen, aber es erscheint mir sonderbar und eigenthümlich, daß ich in keiner musivischen Arbeit — in Manuscripten ist das Anders — die vier Evangelisten in zwei Reihen gruppirt, oder als Menschengestalten mit Thierköpfen dargestellt finde. Betrachten wir die Mosaiken, indem wir mit derjenigen von St. Pudentia und St. Paolo extr. muros beginnen und dann mit denjenigen von St. Apollinaris und St. Markus bis tief in das IX. Jahrhundert hinein fortschreiten, so finden wir die vier Evangelisten immer, je zwei und zwei, zu beiden Seiten des Herrn, und zwar auf einer und derselben horizontalen Linie aufgestellt. Diese Ordnung ist so hierarchisch und so unveränderlich feststehend, daß der Mosaist Ruseruti selbst am Ende des XIII. Jahrhunderts keine andere an der Façade von St. Maria majore innehält. Obgleich diese Behauptung nicht grade absolut unangreifbar ist, so entbehrt sie doch nicht der Begründung, denn die Aachener Musiven sind ja sowohl hinsichtlich des Gedankens, als des Styles ein Werk besonderer Art: „sui generis."

In den alten Mosaiken werden die Evangelisten immer in Gestalt der symbolischen Thiere, wie sie zuerst der Prophet Ezechiel, und später der heilige Johannes sah, dargestellt. Den heiligen Lukas und den heiligen Johannes sieht man in Italien seit dem X. Jahrhundert zuweilen unter der Gestalt von Menschen, welche mit einer Tunika bekleidet sind und einen Mantel als Ueberwurf tragen, dabei an den Füßen nackt, am Haupte aber mit dem Nimbus geschmückt und außerdem beflügelt sind. Jede Figur trägt an Stelle eines menschlichen Gesichtes den Kopf desjenigen Thieres, welches den Evangelisten symbolisirt: den des Adlers für den heil. Johannes und den des Stieres für den heil. Lucas. Die Arme beider Figuren sind in Bewegung, und zeigen auf denjenigen, der sie, nachdem er sie erleuchtet, auch in die Welt gesandt hat. Der hl. Lukas hält eine Rolle, und auf dem Spruchbande, (φυλακτηβιον) welches der hl. Johannes trägt, steht in Majuskeln das Wort: IOHS. Dieser der Zeit unserer Mosaik fremde Typus findet sich auch vor in einer Miniatur des Sakramentenbuches von Gellone, welches aus dem VIII. Jahrhundert herührt und sich in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris befindet. [1]) Erst ein bis zwei Jahrhunderte später tritt aber dieser Typus regelmäßig zu Tage; hat man einmal das XI. Jahrhundert hinter sich, so ist er weder in Frankreich, noch in Deutschland selten; hinsichtlich des zuletzt genannten Landes brauchen wir nur auf die zwei merkwürdigen Weihwassergefäße von Hildesheim hinzuweisen. Dieses beweist nun freilich nicht, daß es in Aachen auch so war; da es indessen unbestreitbar ist, daß Evangelisten dagewesen sind, so würde ganz gewiß eine archäologische Kühnheit einem Unsinne vorzuziehen sein. Zudem war die Stelle, an welcher die Figuren der Evangelisten sich befanden, dunkel; diese selbst waren beschädigt; weshalb wäre es also nicht annehmbar, daß der Zeichner im XVII. Jahrhundert dasjenige, was er nur schlecht zu unterscheiden und zu sehen vermochte, und wofür er außerdem kein Verständniß hatte, in seiner Art und Weise und nach seinem Gutbefinden wiedergab? War es nicht leicht, den von einem Nimbus umgebenen Kopf eines Thieres mit dem Gesichte eines Menschen zu verwechseln? Zuerst weil die Mosaiken sich in einer so bedeutenden Höhe über dem Zeichner befanden und dann, weil der letztere scheinbar etwas Edleres an die Stelle des Thierkopfes setzte. Wirklich müssen wir uns häufig guter Ferngläser

---

[1]) Siehe F. Seré „Mittelalter und Renaissance" T. 2. Miniaturen, Blatt III.

bedienen, um bisweilen nicht in ganz eigenthümliche Irrthümer zu verfallen, und um uns vollständig das klar machen zu können, was der schaffende Künstler beabsichtigte. Unbestreitbar war die von dem karolingischen Künstler hervorgebrachte Wirkung weder eine lächerliche, noch eine unangenehme: höchstens könnte man sagen, daß diese ganz in Vergessenheit gerathene Composition eine characteristische Härte und Fremdartigkeit zur Schau trug, welche aber ganz und gar mit dem Geschmacke und den Sitten der Epoche, worin sie geschaffen wurde, übereinstimmte. Möge man doch durchaus nicht glauben, daß diese Anordnung etwas Neues oder Alleinstehendes gewesen. Die bastardartige Zusammenstellung eines auf einen menschlichen Körper gesetzten Thierkopfes, oder eines Thierkörpers mit einem Menschenhaupt, findet sich schon im VII. Jahrhundert in einem Manuscripte des British Museum bei der Figur des h. Markus.[1]) Ein ähnliches iconographisches Motiv, welches dem hier behandelten analog ist, sehen wir an den Evangelistengestalten der Bibel Karls des Kahlen, welche mit frommer Verehrung im Kloster St. Paolo extra muros in Rom aufbewahrt wird.

Wenn nun auch diese symbolische Darstellungen für das Auge wenig Angenehmes haben, da dasselbe nicht mehr an diese Bildungen gewohnt ist, so würde es doch ungerecht sein, wenn wir sie aus Eigensinn und Caprice systematisch bekämpfen und verwerfen wollten. Wir müssen uns nun an die genaue Erklärung der Zeichnung Ciampinis halten, welche beflügelte Gestalten zeigt, die die Wissenschaft nicht als „Engel", wohl aber als „Evangelisten" bezeichnet. Wollte man hier aber einfach die Thiere setzen, welche die Verbreiter des Evangeliums symbolisiren, so würde man die Tradition verfälschen und sie von der richtigen Bahn ablenken. Ich bin nicht geneigt, als Entschuldigung den Kleinmuth anzunehmen, welcher uns so leicht beschleicht, wenn man sich der unaufgeklärten öffentlichen Meinung, oder dem wohl reineren Geschmack entgegenstellt, der aber seine Zuflucht zu schwächlichen Ausreden nimmt. Die Archäologie hat das Recht, auf die Strenge des Styles zu halten, selbst dann, wenn diese nicht angenehm sein sollte; weicht man derselben aber mit Vorbedacht aus, so ist dies ein Akt der Schwäche und Unvernunft; denn nichts ist natür-

---

[1]) Wir erinnern hier an die Figuren von Khorsabad und Kujundschick. (Anm. d. Uebers.)

licher, als wenn einmal die Prämissen gestellt sind, auch frei und offen die Folgerungen daraus zu ziehen. [1])

VIII.

Das Heidenthum und das Christenthum haben ihren Gottheiten und Heiligenbildern so ziemlich dieselbe Stellung gegeben. Die Heiden pflegten ihre Götter handelnd, sich bewegend und gehend darzustellen; es war dies ein Gebrauch, welchen Virgil in zwei Hemistichons beschreibt, indem er von Juno, der Königin des Olymps sagt: „Incedo regina divum" — (Ich schreite einher als Königin der Götter.) „Incessu patuit Dea" — (An dem Gange erkennt man die Göttin.)

Wenn es sich aber um den Beherrscher der Götter handelt, so stellen sie ihn als König dar; sie lassen ihn den Thron besteigen und darauf Platz nehmen.

Die Christen liebten es, indem sie sich auf den Text der heiligen Schrift stützten, ihren Gott in der Unbeweglichkeit der ewigen Ruhe thronen zu lassen: „Qui sedes super Cherubim." (Der du über dem Cherubim sitzest.) So sehen wir in den meisten musivischen Arbeiten Christum, als Triumphator entweder auf der Weltkugel, welche er geschaffen hat, und die er erhält, sitzen; oder auf einem mit köstlichen Steinen besetzten goldenen Throne. Diese beiden Typen findet man in Rom sowohl, als in Ravenna häufig und deutlich dargestellt.

Im IX. Jahrhundert indessen entsteht eine Abweichung von dieser allgemeinen Regel, und wir finden Christum aufrecht stehend in den Mosaiken der Absiden des Trikliniums, von St. Praxede, von St. Cäcilia und St. Markus zu Rom. Diese Darstellungsweise konnte aber im Aachener Münster keine Anwendung finden, denn der Text der Apocalypse bedingt einen reich ausgestatteten Thron. Und wirklich nimmt dieser Thron eine hervorragende Stelle in der karolingischen Mosaik ein.

Die an der Ostseite gelegene Absis der Pfalzkapelle machte im XIV. Jahrhundert einem in den größten Verhältnissen angelegten

[1]) Wenn meine Ansicht auch etwas gewagt erscheinen könnte, so glaube ich doch, darauf hinweisen zu dürfen, daß sie mit mir von einigen Archäologen getheilt wird, welche da glauben, eine derartige Restauration ohne Gefahr ins Werk setzen zu können. Unter andern will ich hier nur den Baron Visconti, Herrn de Surigny, und die Patres Staub und Garucci nennen.

Chore Platz. Doch wußte man das Andenken an diese Absis, innerhalb welcher sich so großartige Handlungen ereignet hatten, dadurch zu erhalten, daß man im neuen größeren Chore eine bauliche Anlage errichtete, wozu sich Analogien in „Maria zu den Engeln" zu Assisi, in der alten Kirche von „Portiuncula" und zu Loretto in der „Santa-Casa" vorfinden.

War nun diese ursprüngliche Absis gleich wie die Kuppel mit Mosaiken ausgeschmückt? Wir wissen es nicht; der Zweifel darüber ist aber nicht zulässig, wenn man an das denkt, was sich in andern Ländern und ihren Kirchen heute noch vorfindet, und so ist es anzunehmen erlaubt, daß in der Aachener Absis, gleich wie in dem Triklinium zu Rom, Christus als Lehrer der Apostel, in dem Momente dargestellt war, wo er sie beauftragt, seine Lehre der ganzen Welt zu verkündigen.

Dem Gläubigen, welcher in eine der Kirchen Roms hineintrat, fielen vor Allem zwei Dinge in die Augen: das Gewölbe der Absis und der Triumphbogen. Dieser Bogen, den Anastasius in Hinsicht auf seine Ausbildung und seine relative Wichtigkeit den „größeren, den Hauptbogen" nennt, wurde in Aachen vollständig durch das Kuppelgewölbe, dem man dieselbe Bestimmung und dieselbe Ausschmückung zutheilte, ersetzt. Gott ist auf dieser Erde im Oriente erschienen; dort fuhr er gegen Himmel, und daselbst wird er eines Tages wiedererscheinen, um die Lebenden und Todten zu richten. Es war also ganz in der Ordnung, daß der apokalyptische Christus sich an der Ostseite in seiner ganzen Majestät zeige; das Mittelalter hat die iconographische Darstellung, wo Christus auf dem Throne zwischen vier Thieren, den Symbolen der Evangelisten, sitzt, in diesem Sinne verstanden: „Majestas Domini," (die Majestät des Herrn.) Ciampini sagt dies in sehr klaren Ausdrücken: „Sedes posita est ad orientem solem" (der Thron ist an der Seite der aufgehenden Sonne aufgestellt) und der Probst A. Beeck bestätigt diese Aussage, indem er sagt „pro chori aspectui" (im Hinblick auf das Chor.) — Der schlechten Zeichnung Ciampinis nach zu urtheilen, sollte man glauben, der Thronsitz bestehe aus einem einfach behauenen Marmorblocke; die Stollen endigen in Kleeblättern, welche mit einem großen, ungeschnittenen Edelsteine verziert sind. Vor diesem Sitze steht ein viereckiger Fußschemel, der von vier kleinen Füßen getragen wird. Dieser, in der beschriebenen Weise, sehr bescheiden gestaltete Thronsitz ist aber in seinen Details durchaus unrichtig dargestellt. Wäre es wohl möglich, daß derselbe

ohne Rücklehne gebildet und nicht mit jenen zahlreichen, dem Metalle eingefügten Gemmen versehen worden wäre, womit er doch sonst immer geschmückt erscheint? Wie kommt es, daß der eigentliche Sitz nicht sichtbar, und daß Christus zwischen den beiden Stollen wie eingeschlossen erscheint, welch letztere sich doch eigentlich an der Rücklehne befinden müßten?

Ich bestreite nun die Endigung dieser Stollen, welche sich in ein Kleeblatt theilen, durchaus nicht; doch glaube ich mich vollständig zu der Annahme berechtigt, daß diese Blätter nicht abgerundet waren; dies meine ich deshalb annehmen zu dürfen, weil ich im Evangelien-Buche des hl. Martin zu Tours und in der Bibel Karls des Kahlen Kleeblätter finde, welche fast wie die heraldische Lilie, an den Seiten lanzenförmige Blumenblätter, in der Mitte dagegen einen kurzen, runden Stiel zeigen.

Wäre es nun erlaubt, diese Kleeblätter als der Fantasie des Zeichners entsprungen anzusehen, so könnte man vielleicht glauben, daß die Stollen des Thrones in runden Aepfeln geendigt, wie das Evangelarium des hl. Martin zu Tours, das wir in dem Werke „Luxus-Künste“ finden, und die musivischen Werke der Navicella zu Rom diese Anordnung zeigen. Auch weiß ich nicht, ob man wohl noch einen ähnlichen Thron findet, welcher das lange, cylindrische Kissen, worauf der Souverain sich bequem niederlassen konnte, nicht trägt, und welcher nicht mit Vorrichtungen versehen war, um die Arme darauf zu stützen.

Der hl. Johannes schaute den Thron, umgeben von dem in den mannigfachsten Farben strahlenden Regenbogen. Der Mosaist hat nur das lateinische Wort „iris“ wörtlich übersetzt, indem er der Sphäre oder vielmehr der Aureole, welche eine Ausstrahlung des Thrones ist, die fünf typischen Farben des Regenbogens gab. Diese kreisförmige Aureole umgibt bloß den Thron, nicht aber den Herrn, welcher mit der ganzen Höhe der Schultern und des Kopfes dieselbe überragt. Den Aussagen Vanderlingens zufolge bestand dieselbe aus fünf concentrischen Ringen, welche von innen nach außen folgendermaßen auf einander folgten: weiß, blau, grün, violett und violett-roth: „Circa thronum locatur sphaera seu globus, coloribus quinque distinctus; quorum primus throno proximior albiculus, secundus venetus, tertius thalassinus, quartus violaceus, quintus ianthinus.“ (Um den Thron befand sich eine Sphäre oder ein Globus, bezeichnet durch fünf Farben, wovon die erstere, dem Throne nähere,

weiß, die zweite blau, die dritte grün, die vierte violett, die fünfte violett-roth war.)

IX.

Christus, der König der Könige und der Herr der Herrschaften, „rex regum et dominus dominatium“ sitzt majestätisch auf diesem Throne, dem Abzeichen seiner Macht und seines Königthums; „supra sedem in majestate sedens“ (Ciampini) (auf dem Sessel sitzt er mit Majestät) — „solio insidentem“ (A. Beeck) (den auf dem Throne Sitzenden.)

Der goldene Nimbus, welcher sein Haupt umgibt, zeigt seine Göttlichkeit und ist, wie in den Monumenten einer noch ältern Zeit, mit einem sich leicht hervorhebenden Kreuze versehen. Obgleich nun Ciampini es nicht meldet, so beweisen doch die gleichzeitigen Mosaiken, daß, wenn nicht die Umrisse des Nimbus, doch wenigstens die des Kreuzes mit einer Perlenreihe besetzt sein mußten; „Effigies Christum Dominum exhibet, aureo diademate (cui etiam augustum crucis ornamentum intexitur) coronatum.“ (Das Bild zeigt Christum den Herrn, gekrönt mit einem goldenen Diadem, welchem der erhabene Schmuck des Kreuzes eingefügt ist.)

Der Heiland ist in der vollen Manneskraft dargestellt, und trägt, wie in allen Mosaiken derselben Zeit, einen Kinnbart, während ihm die Haare nach der Weise der Nazarener über die Schultern herabwallen. A. Beeck sagt, daß sein traditionelles Angesicht demjenigen ähnlich sei, welches man in den alten Mosaiken Roms dem Herrn zu geben pflegte: „Salvator ac servator, Christus Dominus . . . . ad eam faciem quae in principe urbium Roma in divorum Joannis Lateranensis, Sabae, aliorumque pervetustis ecclesiis visitur.“ (Da sitzt Christus der Herr, der Heiland und Erhalter . . . . mit jenem Gesichte, wie man dasselbe zu Rom, der ersten der Städte, in St. Johann im Lateran, der hl. Saba und in mehreren sehr alten Kirchen erblickt.) Wenn der Probst in Rom war und in seinem „Aquisgranum“ aus dem Gedächtnisse citirt, so sind seine Aussagen nicht correct, denn St. Saba besitzt keine Mosaiken, und diejenigen von St. Sabina existiren bereits seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts nicht mehr; dieser Irrthum schadet aber unsern Nachforschungen durchaus nicht.

Die Gewänder, womit der Heiland bekleidet ist, bestehen aus einer langen, bis über die Füße herabhängenden Tunika, mit engen Aermeln: „Universum corpus talaris obtegit tunica.“ (Der ganze

Körper ist von einer talarartigen Tunika bedeckt. (Ciampini); „sacro pallio seu talari chlamyde amictus;" (angethan mit dem heiligen Pallium oder einem talarartigen Gewande;) (A. Beeck); dann aus einem rothen auf den Knieen zusammengelegten und mit einem doppelten, gemmenreichen Besatze versehenen Mantel, welcher auf der Brust von einem vierblätterigen, goldenen Schlosse zusammengehalten wird. Dieses Gewand hat nach dem Zeugnisse des Aachener Probstes die Form eines kirchlichen Pluvials, „pluviali". Ciampini begnügt sich, es in folgender Weise zu beschreiben: „Paludamentum rubei coloris superimponitur, gemmea fibula apte connexum." (Darüber ist ein rothfarbiges Gewand geworfen, welches von einer mit Gemmen besetzten Agraffe enge zusammengehalten wird.) Dieser Mantel hat in der ganzen musivischen Kunst gar kein Vorbild; er bricht vollständig mit den römischen Traditionen, welche ihn selbst im XIII. und XIV. Jahrhundert sich noch nicht angeeignet haben, indem sie sich immer strenge an den antiken Schulterüberwurf halten. Wäre es hier vielleicht erlaubt, an eine Restauration zu denken, welche in einer viel späteren Epoche Statt gefunden hätte, als diejenige, in welcher diese Mosaiken entstanden sind? Ich bin versucht, dieses zu thun, denn diese Eigenthümlichkeit ist wirklich die einzige Stylwidrigkeit im ganzen Bilde, in welchem ich sonst nichts finde, was von der Archäologie bestritten werden könnte.

Der lateinischen Weise gemäß, segnet Christus mit der Rechten, d. h. die drei ersten Finger sind erhoben, der vierte und fünfte dagegen legen sich in die Fläche der Hand; die Linke stützt sich auf das Buch des Lebens, welches Buch mit einem doppelten Schlosse versehen ist; der nach Innen gekehrte Schnitt desselben steht aufrecht auf den Knien: „Dextera compositis more benedicentium digitis elevatur: sinistra Christi manus librum tenet." (Die Rechte, welche die Finger nach Art der Segnenden hält, ist erhoben; die linke Hand Christi hält das Buch.) „Divina Majestas depingitur quandoque cum libro clauso in manibus, quia nemo inventus est dignus aperire illum nisi leo de tribu Juda." (Zuweilen wird die göttliche Majestät mit einem geschlossenen Buch in der Hand gemalt, weil Niemand würdig befunden wird, dasselbe zu öffnen, als der Löwe von Juda.) G. Durand „Ration. div. offic." Lib. I. c. III.

Die den Sitz umgebende Aureole hat die Höhe der ganzen gestirnten Zone, und reicht noch bis in die untere Zone hinab.

Christus erhebt sich mit der ganzen Höhe des Oberkörpers und des von dem Nimbus umgebenen Hauptes in die obere Zone hinein. Diese großartigen Proportionen, (welche so zu sagen, in drei Welten dominiren), symbolisiren im Mittelalter die moralische Größe des Heilandes, und lassen die Personen, welche sein Gefolge bilden, desto kleiner erscheinen.

Die dritte, untere Zone nehmen die vierundzwanzig Aeltesten ein; sie sind in weißen Gewändern gehüllt und verbeugen sich ehrfurchtsvoll, indem sie dem Herrn ihre Kronen darbieten.

Kommen wir auf die Zahl derselben zurück. Ciampini zählt ihrer zwölf, und er will, trotz des Textes des hl. Johannes nur eine Allegorie der zwölf Apostel in ihnen erkennen. „Subtus Christi pedes in Zophoro circa trullum .... tantum duodecim et non viginti quatuor senes ... Pro certo habeo seniores in hoc Zophoro constitutos duodecim apostolos demonstrare ... allegorice". (Unter den Füßen Christi im Umkreise der Kuppel .... stehen blos zwölf und nicht vierundzwanzig Aelteste .... Ich halte es für sicher, daß die in dieser Zone sich befindenden Greise allegorisch die zwölf Apostel darstellen ....) Seine blos drei Seiten des Octogons darstellende Zeichnung zeigt im mittleren Theile drei, in den zwei andern aber blos zwei Figuren, im Ganzen also sieben. Da nun noch fünf Seiten übrig bleiben, so setzt Ciampini, um seine Serie zu komplettiren, voraus, daß in jedem dieser Felder nur noch eine Figur gestanden [1]), und so kömmt er zu der Zahl zwölf.

Ich bedaure, hier von Neuem Widerspruch erheben zu müssen; aber die Apocalypse verlangt ausdrücklich die vierundzwanzig Aeltesten, und der Probst A. Beeck erklärt auch klar und bündig, diese Anzahl gesehen zu haben: „Adhuc circulariter contemplari est quatuor et viginti seniores, qui, assurgentes de sedilibus, procidunt ante sedentem in throno, mittentes coronas suas." (Noch beschauet man vierundzwanzig Aelteste, welche, indem sie sich von ihren Sitzen erheben, vor den auf dem Throne Sitzenden hintreten und ihre Kronen ihm darreichen.) Doch ist die Erklärung leicht; man denke sich in jedem der acht Felder drei Figuren, so hat man die Anzahl von

---

[1]) Ciampini hat das Münster und sein Mosaikbild selbst nicht gesehen; wie leicht kann er also nicht durch den Zeichner des ihm von Vanderlingen gesandten Blattes getäuscht worden sein, welch ersterer aus Bequemlichkeit blos ein Feld richtig ausgefüllt, die beiden andern dagegen nicht ganz dargestellt und so dieselben vernachläßigt hatte. Anmerk. d. Uebers.

vierundzwanzig; und außerdem sind dann die Flächen in einer das Auge befriedigenden Weise bekleidet, was durchaus nicht der Fall sein würde, wenn sich blos je eine Figur darauf befände. Zudem wird Ciampini von der Iconographie selbst verurtheilt, denn die Aeltesten tragen niemals einen Nimbus, während die Apostel immer damit geschmückt sind; hiervon kann man sich vollkommen überzeugen, wenn man sich die Mosaiken in St. Maria in Cosmedin zu Ravenna, dann die des Trikliniums und die von St. Praxede, sowie die der Navicella zu Rom ansieht.

Die Aachener Mosaiken haben iconographische Eigenthümlichkeiten, welche sie zu einem in seiner Art einzigen Werke stempeln. So sind die Aeltesten in St. Paolo extra muros, in St. Cosmas und Damian, in St. Praxede und ehemals in St. Cäcilia, in drei Reihen zusammengedrängt und über einander stehend dargestellt. Der Raum aber, worüber der Künstler im Aachener Dome verfügen konnte, hat ihn gezwungen, eine andere Methode zu befolgen, und man wird ihn dafür nicht tadeln wollen, daß er es sich bequem gemacht. Die Aeltesten tragen in Rom ein doppeltes Gewand, Tunika und Mantel; in Aachen dagegen tragen sie, der Zeichnung Ciampinis gemäß, außer der mit einem Gürtel versehenen, und unten mit einem Besatze verzierten Tunika, nur einen Tuchzipfel auf dem Arm. Außerdem bestehen ihre Kronen in Rom aus goldenen Blättern, (sogenannte Laubkronen), welche an ihrem Ende mit einem gemmenbesetzten Schlosse versehen sind, während sie in Aachen ein solches „regnum", (die Krone) dem Herrn darbieten, wie es Athanasius, der Bibliothekar, beschreibt; es sind volle und platte Goldstreifen, woran blos ein Relief-Profil die Ränder bezeichnet. Es nimmt den Anschein, als wenn ich über diesen Umstand, welcher archäologisch erläutert werden mußte, genug gesagt hätte; doch muß ich noch auf zwei Punkte etwas näher zurückkommen.

Die Heiligenbilder, welche die Halbkugel der Absis von St. Praxede schmücken, tragen in der Hand ein goldenes „regnum", das an den Rändern mit Perlen, in der Mitte dagegen mit Gemmen besetzt ist, und außerdem, nach Art der eisernen Krone im Schatze zu Monza, gegliedert erscheint. Bei der Restauration wäre es nun rathsam, diese Darstellungsweise zu adoptiren, da sie vollkommen der Zeichnung Ciampinis entsprechen würde.

Wie die Mosaiken es bezeugen, hat das frühe Mittelalter ein ihm angeborenes Gefühl für das, was sich paßt und schickt. Jeder Gegenstand, sei es nun eine Kirche, das Evangelarium oder eine Krone, wird nicht unmittelbar von der Hand getragen, sondern diese wird

mit einem Tuche, welches entweder einen Theil des Kleidungsstückes oder ein besonderes, den Arm bedeckendes Gewandstück ist, umhüllt, worauf dann der betreffende Gegenstand ruht. Es ist unmöglich, eine Stellung zu finden, welche in anschaulicherer Weise die Achtung für denjenigen bezeigte, dem man denselben anbietet; und um die ehrfurchtsvolle Vorsorge anzudeuten, mit welcher man das von Gott selbst empfangene Insignum behandelt. Der Herr hält stets in den Mosaiken mit der unbedeckten Hand die Krone, welche er als Belohnung auszutheilen im Begriffe steht; der Martyrer, der Apostel oder der Gläubige aber, den der Herr mit dem Abzeichen der Glorie geschmückt hat, wagt es in seiner Dankbarkeit und in seinem Glücke nicht, das Attribut der Ehre zu berühren, und er ermangelt deshalb niemals, das Kleinod mit dem Zipfel seines Kleides anzufassen. Wie Ciampini es darstellt, boten in Aachen die Aeltesten dem Herrn die Kronen mit ausgestrecktem Arme und mit nackter Hand dar. Ich muß erklären, daß ich kein ähnliches Beispiel kenne, und ein derartiges Nichtbeachten der Tradition könnte es wahrscheinlich erscheinen lassen, daß wir es hier mit der fehlerhaftesten Aufzeichnung zu thun haben.[1]) Da nun die Ciampinischen Gestalten sämmtlich fast dieselbe Bewegung zeigen, so könnte man, streng genommen, doch am Ende annehmen, daß seine Zeichnung genau sei. Zudem unterliegt es keinem Zweifel, daß der Künstler des IX. Jahrhunderts ziemlich unbedacht verfuhr; wollte man daher bei der Restauration eher der Zeichnung Ciampinis als der Tradition folgen, so würde man, gelinde gesagt, eine iconographische „Eigenthümlichkeit“ hervorbringen.

Nur noch ein Wort über die Haltung der Aeltesten bei Ciampini. Sie stehen aufrecht, „stantes“; doch beugen sie sich ein wenig nach vorne. Ihre Kleider sind ganz weiß: „candidis vestibus ornatae“ (geschmückt mit weißen Kleidern). Ihre Kronen bieten sie mit einer Hand dem Herrn an, „coronas aureas manibus praeferunt,“ (die goldenen Kronen tragen sie in den Händen (?)), während die andere sich frei bewegt.[2]) Ihre Blicke richten sie entweder auf den Herrn,

---

[1]) Fast ein Jahr nach dem Erscheinen des Originals dieser Schrift, wurde, auf Veranlassung der inzwischen zusammberufenen, internationalen Jury, der Verputz der Kuppel entfernt, wobei sich herausstellte, daß, den vorgefundenen Resten der den Mosaiken unterlegten, auf die Wände gemalten Cartons gemäß, die Aeltesten wirklich die „Regna“ nicht mit bloßen Händen darboten, sondern letztere mit einem Gewandstücke bekleidet hatten. (Anmerk. des Uebers.)

[2]) In Rom werden die Kronen mit beiden Händen angeboten.

oder sie wenden sie dem Zuschauer zu, während ihre Füße, wovon es schwer zu sagen ist, ob sie beschuht sind oder nicht, sich zu bewegen scheinen; ihre Köpfe, welche man entweder im Profil oder in einer dreiviertel Wendung erblickt, zeichnen sich durch ihren Bart und ihr langes Haar aus. Endlich stehen alle vor ihren Sitzen, „sedibus relictis" (vor den verlassenen Sitzen), von welchem sie eben aufgestanden zu sein scheinen. Diese Sessel, welche denjenigen ähnlich sind, die man noch in den Catakomben sieht und deren Gebrauch sich bis zum heutigen Tage in den päpstlichen Kapellen erhalten hat, sind so steif und massiv, daß man sie als aus einem Marmorblocke gehauen betrachten könnte. Der hohe, an der oberen Seite abgerundete Rücken muß flach, und nicht, wie Ciampini es zeigt, nach Art einer Nische ausgehöhlt sein. Der Sitz ist ein volles Viereck, ohne Verzierung, welches an den vier Ecken von vier niedrigen Füßen unterstützt wird. Diese Sitze erschüttern gewaltig das Vertrauen in die Zeichnung Ciampinis, welche allen Traditionen zuwider, dem Thron des Herrn keine Rücklehne gibt.

X.

Um die Analogien der ciampinischen Zeichnung zu beendigen, bleibt mir nur noch ein Wort zu sagen übrig. Mitten unter der Zone sehen wir das Monogramm Christi: „Subtus zophorum, Christi pedibus subjacet musivum monogramma." (Unter den Füßen der Aeltesten steht im Mosaik das Monogramm Christi.) — „Subtus autem sedentem praetacto opere divinum illud symbolum." (Unter dem Sitzenden befindet sich in beschädigter Weise jenes göttliche Symbol.) Der Probst A. Beeck, welchem ich diese Stelle entlehne, gibt in einem Stiche das von einem Kreise umgebene Monogramm, welches dem der alten Mosaiken absolut ähnlich ist. Ein Kreis schließt den Raum in sich, worauf das Monogramm sich befindet, und umgibt es mit einer Licht-Aureole. (Siehe das Monogramm unten auf dem Titelbilde.)

XI.

Man muß sagen, daß ein einziges Monogramm am untern Rande einer musivischen Arbeit gewiß wenig ist, besonders deshalb, weil die Tradition von fast neun Jahrhunderten uns daran gewöhnt hat, die Epigraphie der monumentalen Iconographie zu Hülfe kommen zu sehen. Jede Mosaik hat ihre Inschrift, welche in lateinischen Ver-

sen die Darstellung erklärt und den Geschenkgeber nennt. Auf das Zeugniß eines Mannes, welcher die Aachener Mosaiken gesehen hat, und auf das eines Schriftstellers des XVII. Jahrhunderts hin, welcher noch klarer spricht wie ersterer, glaube ich es gerne, daß auch die Aachener Mosaik ihre Inschrift gehabt hat.

Eginhart, der Biograph Karls des Großen, welcher der Vertraute dieses großen Mannes war, erzählt, daß sich in der Basilika eine sich rund um die Kuppel herumziehende Inschrift in Versen befand, welche die Freigebigkeit und Munifizenz des Kaisers pries, und ausdrücklich Karl den Großen als den Erbauer des Gebäudes bezeichnete. Am Ende der Inschrift las man die Worte: „Princeps Carolus" (Fürst Karl), welche wenige Monate vor dem Tode des großen Mannes verschwanden, ohne daß hierfür eine Ursache angegeben werden konnte. Eginhart macht darauf aufmerksam, daß wohl jeder Andere ein schlimmes Vorzeichen in diesem Umstande erblickt hätte; Karl beachtete es aber nicht, oder er machte sich nichts daraus. Ich erlaube mir, den Text Eginharts, welcher übrigens seine Schwierigkeiten hat, hier mitzutheilen.

„Erat in eadem basilica *in margine coronae*, quae inter superiores arcus interiorem aedis partem ambiebat, synoptice scriptum, continens quis auctor esset ejusdem templi, cujus in extremo versus legebatur: „Princeps Carolus." Notatum (est) a quibusdam, eodem quo decessit anno, paucis ante mortem mensibus, eas quae Princeps exprimebant litteras, ita esse deletas ut penitus non appareant; sed superiora omnia sic aut dissimulavit aut sprevit, ac si nihil horum ad res suas quolibet modo pertineret."

(„Es war in derselben Basilika am Rande des Krönungsgesimses, welches am innern Theile des Gebäudes zwischen den oberen Bogen herumlief, eine Inschrift, enthaltend, wer der Gründer dieses Tempels sei, an deren Ende man las: „Princeps Carolus" (Fürst Karl). Es wurde nun von Einigen in demselben Jahre, in welchem Karl starb, wenige Monate vor seinem Tode beobachtet, wie jene Buchstaben, welche das Wort Princeps bildeten, so erloschen, daß sie kaum mehr sichtbar waren. Alles dieses beachtete er aber nicht, grade so, als wenn keines dieser Dinge ihn in irgend einer Weise beträfe.")

Ich weiß es nun recht wohl, daß man gegen meine Aufstellung, welche ich selbst nur als wahrscheinlich betrachte, einwenden kann, daß das Wort „Corona", welches Eginhart gebraucht, eine metallene Lichter-

krone bezeichne.[1]) Abgesehen davon, daß dieser Corona die ausdrückliche Bezeichnung als ein Erzeugniß der Goldschmiedekunst nicht gegeben wird, und Vitruv dem Worte einen architektonischen Begriff beilegt, frage ich, wie es möglich gewesen, daß die Inschrift, welche dazu bestimmt war, das Andenken an die Gründung des Gotteshauses zu erhalten, gemalt hätte sein können, — ich sage nicht gravirt, denn dann würde eine so schnelle Verwischung sich durchaus nicht erklären lassen — und zwar auf einem Gegenstand, welcher nur als Kirchenmöbel bezeichnet werden kann. Eine derartige Inschrift, welche ja durchaus dauerhaft sein muß, findet ihren Platz auf dem Monumente selbst, mit welchem dann seine Existenz steht und fällt. Nichts widerspricht dagegen der Annahme, daß die Basis der Kuppel, oder wenn man will, der Fuß des Tambours in der Höhe der Bogen, den Namen „*Corolle*“ oder „Corona“ von seiner Form hergenommmen hat.[2]) Doch will ich mich nicht weiter über eine Erklärung ergehen, die, wenn man sie genauer betrachtet, weiter nichts ist, als eine Hypothese, welche sich aber durchaus auf die Tradition der musivischen Kunst stützt.

Es ist geschichtlich, daß der hl. Papst Leo III. im Jahre 804 zu dem besondern Zwecke nach Aachen kam, um die Pfalzkapelle zu weihen. Probst A. Beeck citirt nun die Mosaiken selbst als Zeugen für die Wahrheit dieses Faktums; wie dieser Geschichtsschreiber sagt, standen unter dem Bildnisse des Heilandes zwei Verse, welche dasjenige, was der Papst uud der Kaiser für diese Kirche gethan hatten, erzählten: „Versus ad occiduam templi plagam qua datur ingressus ad laevam supra uno e sacellis . . . . in fastigio muri subtus Salvatoris faciem et protensum brachium indice manus commonstrante auratis vocabulis inscripti:

,,Ecce Leo papa, cujus benedictio sancta
Templum sacravit quod Carolus aedificavit.“

(Zur Linken, der dem Occident zu gelegenen Wand, durch welche man hineintritt, stehen an einer der Kapellen, — an der Stirnwand, unter dem Gesichte des Heilandes und unter dem ausgestreckten Arme

---

[1]) Zur Zeit, als der Verfasser dieses schrieb, hatte man das Innere des Octogons noch nicht von seinen Stuccaturen befreit, und man wußte es nicht, daß das weitausladende Gesimse zwischen den untern und obern Bogenstellungen carolingisch ist. (Anmerk. des Uebers.)

[2]) Der ältere Didron in seinen „Archäologischen Annalen“ T. I. S. 326 gebraucht das Wort „Coronal“ in demselben Sinne; dieses Wort drückt vollkommen den Begriff des innern Umkreises des Tambours der Kuppel aus.

an der Seite, wohin der Zeigefinger der Hand weist, die Verse in goldenen Lettern geschrieben:

Sehet Leo, den Papst, hier, dessen hehre Weihung
Diesen Tempel heiligte, den Karl erbaut hat.

Untersuchen wir genauer die Ausdrücke dieser Stelle. Entweder handelt es sich hier um eine besondere Darstellung des hl. Leo vor Christus, oder es ist einfach Sprache von dem großen, iconographischen Motiv des Domes, wo der Heiland den Arm ausstreckt, um zu segnen. Das Monogramm aber, welches sich unter dem Herrn befindet, scheint den Anfang und das Ende einer Inschrift zu bilden. Wenn nun eine solche existirt hat, so muß sie sich gleich an dieses Monogramm angeschlossen haben, und zwar so, daß sie, zur Rechten des Beschauers beginnend, sich rund um die Kuppel herum gezogen hat, um dann wieder am Monogramm ihr Ende zu finden, d. h. zur Linken desjenigen, welcher durch die an der Westseite gelegene Thüre eingetreten ist, und nun stehen bleibt, um die sich gerade vor ihm befindenden Mosaiken zu betrachten; einen Theil der letzteren bildet dann die angeführte Inschrift; er befindet sich unmittelbar oberhalb einer derjenigen Kapellen, welche das Octogon umgaben und bis über die Bogenstellung der Oberkirche hinausreichten. Dann ist selbst der von A. Beeck gebrauchte Ausdruck „auratis vocabulis“ darnach angethan, um mich diese Inschrift als eine musivische Arbeit ansehen zu lassen; denn es ist ja bekannt, daß die Inschriften dieser Art sich immer in goldenen Lettern von einem azurblauen Grunde abheben.

XII.

Ich habe es versucht, die zerstörte Inschrift zu reconstruiren, und, indem ich die Materialien aus dem VIII. und IX. Jahrhundert zusammenlas, setzte ich voraus, daß Alcuin oder einer seiner Zeitgenossen sie in folgender Weise verfaßt haben könne.

Zuerst preist der Dichter die Schönheit des Mosaikbildes; so haben es nämlich alle seine Vorgänger gethan; dann beschreibt er die Darstellung: er sieht Christus, den Herrn der Welt und den Erleuchter der vier Evangelisten. Für ihn sind die vier apocalyptischen Thiere die Symbole der vier Cardinaltugenden, mit welchen er seinen Herrn und Souverän, den Kaiser, geschmückt sieht, und kraft welchen Gott demselben die Gnade gibt, heilig, gerecht, vorsichtig und zugleich mit Kraft und Mäßigung zu regieren.

Das Mittelalter liebt diese sinnreichen Zusammenstellungen und weist viele derselben auf.

Nachdem das Bild erklärt worden, geht man dem Gebrauche gemäß an die Widmung, welche in diesem Falle eine doppelte ist. Karl der Große widmet der Jungfrau Maria diesen reichgeschmückten Tempel, den er zu ihren Ehren errichtet; dann fleht er, sie wolle ihm zur Erlangung des ewigen Lebens ihren Beistand gewähren, und ihm zu der Gnade verhelfen, im Himmel mit dem Chore der 24 Aeltesten vereinigt zu werden, um alsdann Gott dem Herrn, gleichfalls wie einer der Aeltesten, die von ihm empfangene Krone aufopfern zu können. Zuletzt wird der hl. Papst Leo als der Consecrator des Gebäudes bezeichnet, der, indem er die Mauern weihete und salbte, dasselbe mit geistlichen Reichthümern ausstattete.

Haec domus [1]) ampla micat variis operata [2]) metallis,
Plus regis fidei pretiosa luce refulget. [3])
Et decor [4]) ecce suus splendet ceu Phoebus [5]) in orbe [6]),
Quando mane [7]) fugat tetrae velamina noctis.

Sede throni residens Salvator, rector et auctor [8])
Vatum replet corda. Notant animalia clara
Almigraphos XPI, virtutes quatuor aeque. [9])

---

1) Haec domus ampla micat variis facricata metallis."
(St. Cäcilia in Rom.)
»Ista domus . . . .
Nunc rutilat jugiter variis decorata metallis.» (Navicella in Rom.)
Emicat aula piae variis decorata metallis
Praxedis . . . . (St. Praxede in Rom.)
2) (De gestis Caroli Magni).
3) »In qua plus fidei lux pretiosa micat.«
(St. Cosmas u. Damianus in Rom.)
4) »Interiorque decor.«
(Epitaph der Königin Hildegard, Gemahlin Karls des Großen.)
5) »Nam velut Eois consurgit Phoebus ab astris.«
(Verse Engelberts auf Pipin, 787.)
» . . . . Ab aeterno pietatis lumine Phoebum Vincit.»
(De gestis Caroli Magni.)
6) »Et decus ecce suus splendet ceu Phoebus in orbe,
Qui post furva fugans tetrae velamina noctis.« (Navicella in Rom.)
7) »Splendore mane illuminas.«
(Hymnus der Sexte im Brev. Rom.)
8) Epitaph des Abtes Eginhart.
9) Bibel Karls des Kahlen in St. Paolo extra muros zu Rom.

Ecclesiae[10]) invictus defensor sancte gubernet:
Prudentur, juste. moderate, fortitur atque. [11])

Rex Karolus[12]) studio fervens tibi, Virgo Maria,
Candidit hanc aulam per saecla futura manendam.[13])
Poscc Deum ut limen mereatur adire polorum,[14])
Et senior laetus[15]) Domino offerat ipse coronam.

Est tamen his pulchris specialis gratia rebus.[16])
Mystica verba loquens,[17]) aedem Leo rite sacravit,
Pastor apostolicus, nulli pietate secundus.[18])

Diese geräumige Kirche erpranget mit reichen Metallen;
Höher noch glänzet des Königs Glaube im herrlichsten Lichte,
Und es strahlet sein Ruhm auch, wie wenn Phoebus vom Himmel
Frühe am Morgen entfernet die Schleier der dunkeln Nachtzeit.

Auf dem erhabenen Thron' sitzt der Heiland, der Herrscher und Schöpfer,
Welcher erleuchtet die Seher. Vier hell strahlende Thiere
Und das Zeichen des Herrn (XPI) verkünden der Tugenden höchste.

---

10) Im Mittelalter wurde die Silbe »cle« immer als Kürze gebraucht; später ist sie immer lang.
»Quem sanctum Christi praedicat ecclesia.«
»Quo nimis ipsius indiget ecclesia.«
(De gestis Caroli Magni.)

11) Briefe des h. Paulus.

12) Die Silbe »Ka« wurde zur Zeit Karls des Großen als Kürze behandelt:
»Mirietur Regem progenitum Carolum.
»Et regnum soli jure datur Carolo.« (De gestis Caroli Magni.

13) »Condidit hanc aulam laetus per saecla mamendam.« (Navicella in Rom.)

14) »Fretus ut his limen mereatur adire polorum.« (St. Praxede in Rom.)

15) »Dispositum a Domino gaudens invadet honorem.«
(Vers von Walfried Strabo auf Karl dem Großen.)

16) Epitaph des Pabstes Johannes I. in St. Peter im Vatican.

17) Epitaph des Pabstes Gregor des Großen.

18) Epitaph des Pabstes Adrian I.

Heilig und unbesiegt mög' herrschen der Kirche Beschützer;
Weise, gerecht und mäßig gebiet' er als starker König.

König Karl erbaute, dir, o Jungfrau Maria
Ehre spendend, dies Haus, das da stehe im Laufe der Zeiten.
Flehe zu Gott nun, daß jener verdiene, selig zu werden,
Um dem Herrn dann als Aeltester, selbst die Krone zu reichen.
Ganz besondere Gnade besitzet dies schöne Gebäude:
Leo weiht' es, der Pabst, als er sprach die mystischen Worte,
Leo, Apostel und Hirt, der keinem nachstehet an Tugend.

XIII.

Ciampini hat nirgendwo eine jener rothen, mit Gemmen und Perlen besetzten Borden, welche die obligate Garnitur aller Mosaiken bis in das XIII. Jahrhundert herunter bildet, verzeichnet. Ich glaube nun zwar nicht, daß die Seiten oder Näthe des Octogons mit solchen Borden versehen waren; es ist aber unbestreitbar, daß Bänder die verschiedenen Zonen von einander trennten, um den Uebergang einer Farbe zur andern zu erleichtern, resp. die Gränze zwischen zwei Zonen festzustellen. Diese Linien sieht man denn auch wirklich in der Zeichnung Ciampinis.

In den karolingischen Musiven wird der Boden mit einer grünen Fläche angedeutet, welche hier und da, eine Wiese vorstellend, mit Blumen besäet ist, deren Nüance desto heller wird, je höher sie stehen. Ciampini unterlegt den Füßen der Aeltesten nichts, was die Erde, auf welcher sie gehen, bezeichnen könnte; deshalb scheinen diese Figuren denn auch in der Luft zu schweben, was weder normal noch den Anweisungen der Archäologie gemäß ist.

XIV.

Herr Labarte hat im vierten Bande seiner „Geschichte der industriellen Künste", S. 227, folgenden Satz aufgestellt, den ich nicht annehmen kann: „Es ist unmöglich, einzig und allein nach den Zeichnungen Ciampinis über das Alter und über den Werth einer musivischen Arbeit zu urtheilen: auch erlaubt die Zeichnung des Aachener Bildwerkes es nicht, die Entstehung dieser Mosaik in das IX. Jahrhundert zu setzen, weil sie sich zu weit von dem Style dieser Epoche entfernt." Ich glaube im Gegentheile, daß der Leser, welcher

meiner Beschreibung der Aachener Mosaik gefolgt ist, durch diese gewagte Aufstellung in seiner Ansicht nicht im geringsten erschüttert werden kann, eben weil ich aus dem Bereiche der Iconographie selbst Gründe und Beweise genug angegeben habe, welche es erlauben, sich über diesen Punkt ein endgültiges Urtheil zu bilden. Ja, das Interesse, welches man für dieses musivische Werk empfindet, wird noch dadurch bedeutend gehoben, daß dasselbe, obgleich man es als mit mehreren andern Arbeiten derselben Art verwandt nennen kann, eine ganz besondere Physionomie bewahrt, welche ihm das Siegel der Individualität sowohl, als das der Originalität aufdrückt. Wenn wir alles ganz genau untersuchen, so finden wir nur ein Detail, welches nicht karolingisch sein könnte, und dies ist das „Pluviale"; doch kann dieser Gegenstand mein Urtheil über die andern Theile der Composition durchaus nicht erschüttern; denn die Geschichte liefert zu viele Nachrichten über Zerstörungen und Brände, als daß spätere Restaurationen anzunehmen, nicht gerechtfertigt erschiene.

Obgleich die Zeichnung Ciampinis eine schlechte genannt zu werden verdient, so läßt sie es dennoch zu, sich auf dem Wege der Analogie Schlüsse aus ihr zu bilden, und auf diese Analogie mich stützend, vermochte ich eine Liste derjenigen Monumente aufzustellen, welche der von der Jury gewählte Künstler besuchen, studiren und in natürlicher Größe copiren muß, um so die Ausführung des Cartons zu erleichtern.

Außer diesen besondern und Detail-Vorbildern aber, liegt noch ein Dokument vor, welches man ohne wichtigen Grund nicht verwerfen darf, da es die Stimme der Jahrhunderte ist.

Die Tradition hat es nämlich immer bezeugt, daß diese Aachener Mosaiken karolingischen Ursprungs waren. Nur ein Umstand könnte bei mir Zweifel erregen, und dieser ist derjenige, daß Eginhart bei Aufzählung der Künstler, welche Karl nach Aachen berief, um seine Pfalzkapelle auszuschmücken, der Mosaisten nicht erwähnt, und er bei Gelegenheit der Aufzählung der in der Pfalzkapelle zusammengetragenen Kunstwerke, von den Mosaiken nicht spricht, sondern ausschließlich über Goldschmiedesachen und Gußwerke berichtet: „Auroque et argento et luminaribus atque ex aere solido cancellis et januis ornavit." (Und er schmückte (die Kirche) mit Gold und Silber und mit aus festem Erz gegossenen Gittern und Thüren.) Doch erscheint dieses Schweigen weniger auffallend, oder, wenn ich so sagen soll, es wird vielmehr ganz in seiner Wirkung zu Nichte gemacht, wenn ich

einen andern, von Baronius mitgetheilten Text zum Jahre 795 seiner „Annales ecclesiastices“ citire. Der gelehrte Cardinal sagt nämlich, daß im Vatican heute noch das Summarium der Briefe Hadrians I. vorhanden sei, [1]) und im Auszuge des zwölften Briefes Karl der Große ermächtigt wird, von den Mauern der Kirchen Ravennas, die ihm nöthigen Mosaiken zu entnehmen: „Carolo Regi musiva et marmora urbis Ravennae tam in templis quam in parietibus et stratis sita, sicut petierat, donat.“ (Er schenkt Karl, dem Könige, die Mosaiken und den Marmor der Stadt Ravenna, sowohl diejenigen, welche sich in den Kirchen, als jene, welche sich in den Mauern und Pflasterungen vorfinden.)

Der Brief, den weder Baronius, noch Ciampini gekannt haben, findet sich im Werke „Lese aus den Geschichtsschreibern Galliens“ von Dom. Bouquet, T. V, S. 582—583 abgedruckt. Ich lasse hier den Wortlaut desselben folgen. Die darin enthaltenen Nachrichten weichen von der oben angeführten Stelle aber darin wesentlich ab, daß Karl nicht auf die Kirchen angewiesen wird, wohl aber auf den Palast von Ravenna: „Domino excellentissimo filio nostroque spiritali compatri Carolo, Regi Francorum et Longobardorum, atque patricio Romanorum, Adrianus Papa. Praefulgidos atque nectareos regalis potentiae vestrae per Arvinum ducem suscepimus apices, in quibus referebatur quod palatii Ravennatis civitatis musiva atque marmora caeteraque exempla tam in strato quamque in parietibus sita, Vobis tribueremus. Nos quippe libenti animo et puro corde cum nimio amore Vestrae Excellentiae tribuimus effectum et tam marmora quamque musivum caeteraque exempla de eodem palatio Vobis concedimus auferenda; quia per vestra laboriosa regalia certamina multis bonis fautoris vestri B. Petri clavigeri regni coelorum, Ecclesia quotidie fruitur, quatenus merces vestra copiosa adscribatur in coelis.“ (Dem ausgezeichneten Herrn, unserm Sohne und geistlichen Mitbruder Karl, dem Könige der Franken und der Longobarden, sowie dem Römischen Patrizier Gruß von Hadrian, dem Papste. Wir haben durch den Herzog v. Arvinum Eure herrlichen und angenehmen Schreiben empfangen, in welchen berichtet wird, daß Ihr Uns bittet, Euch die Musiven und Marmorsteine, sowie die andern Zierden, welche der Palast in Ravenna enthält, zu überlassen.

---

[1]) Oldoinus versichert, diese Briefe hätten sich in der Bibliothek Barberini in Rom erhalten.

Wir gewähren es Eurer Hoheit nun gerne mit aller Liebe und mit frohem Herzen, sämmtliche Musiven und Marmorsorten und alle sonstigen Zierden aus jenem Palaste zu entnehmen, weil durch Eure Königlichen Kämpfe die Kirche täglich die Gutthaten Eures Beschützers, des heil. Petrus, des Schlüsselträgers des Himmelreiches, genießt, welches große Verdienst im Himmel seinen Lohn empfangen wird.)

Dieser Palast nun ist kein anderer, als derjenige, welchen Theodorich erbauen ließ; der lange vor Karl schreibende Geschichtsschreiber von Ravenna bestätigt es, daß das Gewölbe des Trikliniums und die Façade des Palastes mit Mosaiken bedeckt waren. „Theodoricus palatium struxit (in Pavia) et ejus imaginem in tribunalis cameris tesselis ornatis bene conspexi . . . . Hic autem similis fuit in isto palatio quod ipse aedificavit in tribunali triclinii, quod vocatur ad mare super portum, et in fronte regiae quae dicitur ad Calchi istius civitatis (Ravenna) . . . . in pinnaculo ipsius loci fuit Theodorici effigies mire tesselis ornata, dextera manu lanceam tenens.“ (Theodorich errichtete einen Palast (in Pavia) und ich sah klar und deutlich sein Bild (Theodorichs) in dem Gewölbe des Tribunals (Absis), welches mit Mosaiken geschmückt war . . . . In derselben Weise war in jenem Palaste, den er selbst gebaut hat, die Absis des Tricliniums, das „zum Hafenmeere" genannt wird, und die Façade desjenigen Palastes, welchen man „zum Calchus" nennt, geschmückt. . . . . Im Giebelfelde desselben Gebäudes befand sich prächtig in Mosaiken dargestellt das Bild Theodorich's, dessen Rechte eine Lanze hielt.)

Karl der Große erhielt also aus dem Palaste von Ravenna die Emailpasten, welche die Wände seiner Pfalzkapelle bekleiden sollten, gerade so, wie er die die Bogen tragenden Säulen und den Marmor für die Bekleidung der Wände von dort bezog. In gleicher Weise empfing er von Ravenna das „Opus tesselatum“ und „Alexandrinum“ (musivische Arbeiten) für den Bodenbelag des Octogons und der obern Gallerien.

Hier entsteht nun die Frage: wie wurden diese Mosaiken von den Mauern in Ravenna abgelöset? Zwei Verfahren sind denkbar. Es kann erstens angenommen werden, daß Karl der Große Mauerstücke heraussägen und so die Mosaiken in ganzen Feldern ablösen ließ, um sie dann in Aachen wieder zusammenzusetzen. Wenn nun aber die Ablösung von Mosaiken in unseren Tagen, wo die Hülfsmittel so mannigfaltig geworden sind, dem Künstler wirkliche und große Schwie-

rigkeiten bereiten, so ist anzunehmen, daß diese Ablösung unter Karl dem Großen eine fast unmögliche war. Zweitens konnte Karl die Pasten einzeln herausnehmen, um sie dann zu neuen Darstellungen zusammenstellen zu lassen. Die letztere Annahme scheint uns eine begründetere und der Wirklichkeit entsprechendere zu sein; denn wie hätte man jene abgelösten Mosaikstücke wieder zusammenpassen, und sie den von den ravennatischen Gebäuden ganz verschiedenen Dimensionen der aachener Pfalzkapelle anpassen können? St. Johann in fonte und St. Maria in Cosmedin in Ravenna sind nun zwar Kuppelbauten gerade wie die karolingische Kapelle in Aachen, aber ihre Verhältnisse sind kleiner, namentlich ist ihre Höhe bedeutend geringer.

Würden endlich die Emailpasten durch die Erschütterung, die sie während der Reise zu erdulden hatten, sich nicht vollständig von einander getrennt haben? es ist ja bekannt, daß sie in zusammengesetztem Zustande schwer versendbar sind.

Der karolingische Künstler, wer er auch gewesen sein mag, hatte also nur aus dem V. und VI. Jahrhundert herrührende Pasten zu seiner Verfügung, welche er nach seinem Geschmacke und seinem Talente verwendet hat. Ich bestimme hier das Alter dieser Pasten; es ist nämlich dasselbe, wie dasjenige aller ravennatischen Mosaiken. Es gibt weder ältere, noch jüngere, denn der Glanz Ravenna's war sehr kurz und erlosch eben so schnell, wie die vorübergehenden Ursachen vergingen, welche ihn hervorgerufen und während einiger Zeit erhalten hatten.

Es ist möglich, daß manche dieser Emailpasten noch aus heidnischen Tempeln herrühren, und dieser Umstand ist es, welcher mich zu der Ueberzeugung bringt, daß das „templa" bei Baronius durchaus nicht alles Grundes entbehrt. Ich war gezwungen, diese Frage in meiner „Geschichte der Mosaiken" zu behandeln, und aus meinen Untersuchungen geht klar hervor, zuerst, daß es das Christenthum gewesen, welches die Mosaiken zu Ehren brachte; dann, daß die aus der Heidenzeit stammenden Pasten äußerst klein waren und kaum den vierten Theil derjenigen Größe besaßen, welche die im Mittelalter gebräuchlichen hatten. Von ersterer Größe sind nun in Aachen alle grünen Pasten, in welchen die gesprungenen Luftbläschen Schwierigkeiten bei der Fabrication verrathen. Wenn sie nun nicht heidnischen Ursprungs wären, so müßte angenommen werden, daß zur Zeit Theodorichs die Pasten, gleich denjenigen der St. Sophia in Konstan-

tinopel, sehr klein angefertigt wurden, und daß ein Theil der Aachener Pasten aus jener Zeit stamme.

Leider hat Karl der Große, indem er Hand an Werke legte, welche die Zeit und die Menschen geschont hatten, das Werk eines Barbaren vollbracht.[1]) Das frühe Mittelalter achtete aber darauf nicht, denn es schien eine Ersparniß an Zeit und Geld, in solcher Weise aus Monumenten, welche nicht mehr in Gebrauch waren und überflüssig erschienen, Theile und Verzierungen zu entnehmen, gerade wie man aus einem Steinbruche Steinblöcke herausnimmt, um neue Gebäude damit zu errichten und zu schmücken. Ich hatte in Italien häufig Gelegenheit, diese bequeme und wenig kostspielige Methode kennen zu lernen, eine Methode, die auch häufig die Architekten von der Sorge entbindet, ein wenig Talent zu besitzen.

Im IX. Jahrhundert wurde die musivische Kunst nur in Konstantinopel, wo sie zu jener Zeit noch blühete, und in Rom, wo sie aber im raschen Sinken begriffen war, gepflegt. Wenn nun Karl der Große einen Künstler aus dem Orient nach Aachen berufen hätte, so würden die Aachener Mosaiken den byzantinischen Einfluß verrathen, und ich behaupte ganz bestimmt, daß sie nichts weniger als diesen Charakter zur Schau tragen, sondern dem lateinischen Style vollständig angehören. Vielleicht war selbst der Künstler, welcher die Aachener Composition entwarf, ein Franke, da die zu derselben Zeit erbaute Kirche zu Germigny-des-Près in der Nähe von Orleans auch ihre Mosaik hatte. Man kann indessen mit voller Sicherheit, den zahlreichen Indicien zufolge, welche ich angegeben, und dann hauptsächlich nach den so genauen Angaben des Mönches von St. Gallen, annehmen, daß die Ausführung einem römischen Mönche anvertraut wurde, welcher sich nur durch die Erinnerungen an die Monumente Roms, welch letztere er vor Augen gehabt, zu begeistern brauchte, um die Kuppel der Pfalzkapelle in glänzender Weise ausschmücken zu können. Der Mönch von St. Gallen aber sagt: „In genitali solo basilicam antiquis Romanorum operibus praestantiorem fabricare . . . molitus . . . . Ad cujus fabricam de omnibus cismarinis regionibus magistros et opifices omnium (in) id genus artium advocavit: super quos unum abbatem cunctorum peritissimum ad executionem operis constituit.“ Monach. Sangall., lib. I.

---

[1]) Dieser Barbarismus aber verpflanzte die Kunst in das bis dahin noch uncultivirte Deutschland. Anmerk. des Uebersetzers.

(Da er beabsichtigte, in seinem Geburtsorte eine Basilika zu errichten, welche schöner sein sollte, als die alten römischen Werke, so berief er aus allen diesseits des Meeres gelegenen Ländern die Meister und Werkleute der Baukunst; über welche er dann einen Abbas (Meister) stellte, welcher der erfahrenste in Ausführung (von Bauwerken) von allen war.)

XV.

Nach dem Zeugnisse des Probstes A. Beeck steht es fest, daß die carolingischen Mosaiken nicht lange unbeschädigt bestanden haben, und daß Otto III. sie nach den Verwüstungen durch die Normannen im X. Jahrhundert wieder hat herstellen und vervollständigen lassen. („Verum post Nortmannicam cladem cum Otthones Saxones imperio potiti animum adjecissent ad resarciendam stragem illo hoste illatam cum primisque tertius Otto, adauctis proventibus . . . ." (pag. 92.)

(Nach der Besiegung der Normannen aber, als die sächsischen Ottonen die Regierung ergriffen hatten, wandten sie ihr Augenmerk darauf, die durch jenen Feind verursachten Schäden auszubessern, und wie die ersten Ottonen, so vermehrte auch Otto III. das Vorhandene. . . . .)

Otto ließ aber einen Künstler aus Italien kommen, welcher Johannes hieß; diesem übertrug er die Sorge für die Vollendung der Ausstattung des Gebäudes vermittelst monumentaler Malerei, welche vielleicht in Fresken, eher aber in Mosaiken bestanden, da diese mit dem Vorhandenen besser harmonirten. Ich sage mit Vorbedacht: „Mosaik"; denn die Worte „Pictor" (Maler) und „Pictura" (Malerei) beziehen sich im Mittelalter gewöhnlich auf die musivische Kunst, wie denn auch später noch der Mosaist von St. Johann im Lateran und von St. Maria-Majore sich einfach „Pictor" (Maler) nannte.

Man kann viel aus dem Texte des Probstes A. Beeck lernen: „Recte . . . Magnus Karolus picturis muciaci operis . . . circumvestivit basilicam; recte Otho tertius imp., dum quodam tempore mansionem in Aquensi palatio, veluti in regia sede ac reipublicae domicilio, accepisset, advertissetque ejusdem loci capellam sufficientibus necdum decoratam picturis, zelo decoris domus Dei excitus, venerabilem virum Joannem, natione et lingua Italum, artis picturae quam scientissimum, ab Italia accersivit, et ut doctas manus huic negotio applicaret, imperavit. Paruit is et singulare artificium

Aquis expressit, licet vetustate temporis uti res caeterae interierit." (pag. 93.) (Karl der Große hatte die Basilika mit Mosaikgemälden bekleidet; als Otto III. für einige Zeit seinen Aufenthalt im Aachener Palaste, als der Königlichen Residenz und dem Sitze der Regierung, genommen, und wahrnahm, daß die Kirche des Ortes noch nicht hinreichend mit Bildern verziert war, berief er, begeistert für die Ausschmückung des Gotteshauses, den ehrwürdigen Mann Johannes, von Geburt und Sprache ein Italiener, erfahren in der Kunst des Malens, aus Italien, und befahl ihm, die Ausführung dieser Arbeit in seine geschickte Hand zu nehmen. Dieser gehorchte, und er stellte ein besonderes Kunstwerk in Aachen her, welches aber wie andere Sachen durch den Zahn der Zeit zerstört worden ist.)

Die musivische Kunst war also im Norden nicht mehr bekannt. Wie so viele Dinge hatte auch sie in dem Sturme, welcher das trostlose Europa im IX. und X. Jahrhundert verwüstete, ihren Untergang gefunden. Sie wurde aber von einem gewandten Künstler von Neuem ins Leben gerufen; und dieser schmückte mit ihren Werken die karolingische Basilika.

Was schuf er aber nun noch außer den Restaurationen? A. Beeck erwähnt weiter nichts als zwölf Apostel und eine metrische Inschrift. Ich glaube, noch die Figur des Papstes Leo und Karls des Großen hinzufügen zu dürfen, denn diese sind sicherlich nicht älteren Ursprungs.

Klar und deutlich verweist der folgende Satz auf das apostolische Collegium; ich führe aber nur den Anfang des Satzes an, da das Ende mich in eine theologische Frage verwickeln würde, welche hier nicht verhandelt werden kann: „Junctae ibidem tubae evangelicae, Apostoli, verbi Dei praecones, quorum iconas et cultum in ecclesiis novae legis consimili duodenario numero boves in augusta aede sacra Salamonis figuratim expressere." (pag. 93.)

(Dort sind vereinigt die Posaunen des Evangeliums, die Apostel, die Verkündiger des Wortes Gottes, deren Verehrung und Kultus in den Kirchen des neuen Gesetzes durch die Zwölfzahl der Ochsen in dem hohen und heiligen Tempel Salomonis vorbildlich ausgedrückt wurde.)

Von der Zusammenstellung der Figur mit der Wirklichkeit schließe ich auf ein neues iconographisches Motiv; daß Otto nämlich, indem er die Mosaiken unberührt ließ, sich damit zufrieden stellte, die zwölf Apostel außerhalb der ersten Composition und zwar unter dieselbe zu

stellen. Die Stelle, an welcher sie sich befanden, wird man aufsuchen müssen, wenn man eines Tages an die Wiederherstellung der Apostelbilder denken wollte.

Im Mittelalter hat kein Italiener ein Werk hervorgebracht, worauf er nicht seinen Namen gesetzt hätte: diese Künstler liebten es, ihre Namen auf die Nachwelt zu bringen und deshalb setzten sie stets ihre Signatur, welche oft in Versen bestand, auf die durch ihre Kunst errichteten oder geschmückten Monumente. Auch der Pictor Johannes hat diesen Gebrauch beibehalten, doch sind leider von dem Lob, das er sich selbst gespendet, nur zwei Verse übrig geblieben. Wir wollen sie achtungsvoll hier wiedergeben, denn sie enthalten zugleich eine Zeitbestimmung und dann die Ansicht des Künstlers über den Werth, welchen er seinem Werke beilegte.

„Quis autem imperator eundem a patriae sustulit gremio brevi in eadem pictura declaravit versiculo:

„A patriae nido rapuit me Tertius Otto."

Alter etiam versus ibidem appositus hujus artificis pandebat titulum:

„Claret Aquis, sane tua qua valeat manus arte."

(A. Beeck, p. 93.)

(Welcher Kaiser es aber war, der ihn aus dem Schoße seines Vaterlandes hierher berief, dieses erklärt er in der Malerei in einem kurzen Verse:

„Der so traulichen Heimath wurd' ich durch Otto entrissen."

Der andere, diesem beigefügte Vers, bekundet den Ruf des Kunstwerkes:

„Aachen bezeugt es, wie viel deine kunstreiche Hand vermochte.")

Die Kunst wird ganz außerordentlich gehoben, wenn die Regierungen die Künstler in einer wahrhaft ehrenvollen und noblen Weise belohnen. Dieses verstand nun Otto III. vollkommen; denn als er einen so bedeutenden Künstler in Johannes gefunden, wollte er ihn zur Belohnung für seine Leistungen zum Bischofe machen. Der Herzog aber, in dessen Gebiet die Diöcese des Johannes lag, wünschte den Künstler als seinen Schwiegersohn begrüßen zu können, und bot ihm deshalb seine Tochter zur Ehe an. Welcher Künstler wurde jemals in solcher Weise geehrt? Man stritt darum, wer ihn am besten zu ehren verstände. Johannes aber, welcher das Exil dem Bruche seines abgelegten Keuschheitsgelübdes vorzog, kehrte in das Land zurück, das seinen Ruhm verkündet, und er starb zu Lüttich, wo er in der Kirche St. Jacob

begraben wurde. Sein Epitaph stellt ihn dar, wie er die karolingische Pfalzkapelle kunstgerecht bemalt und so dazu beiträgt, daß sie als ein ausgezeichnet schönes und „seltenes" Monument in der ganzen damaligen Welt betrachtet wurde. Ich wüßte nun wirklich keine andere musivische Arbeit anzugeben, welche dem X. Jahrhundert zuertheilt würde, und so ist die Restauration dieser Mosaiken früher als die von St. Marcus in Venedig.

Ich habe hier nur die Nachrichten, welche uns der Probst des Aachener Kapitels in folgender Stelle gibt, zusammengedrängt.

„In cujus operis remunerationem idem Otto Joannem in Italia episcopali donavit honore; at impeditus a duce provinciae sub qua episcopalis sita cathedra, qui malebat hunc virum moribus et pietate spectabilem filiae suae conjugio extollere quam praesulatu, recedit ab Italia castitatis amore et impulsu et rursus reddidit se regali praesentiae. Qui tandem Leodii sub antistite Baldrico viam universae carnis ingressus, sepultus in ecclesia St. Jacobi, juxta altare St. Lamberti martyris, ubi in exarato illi epitaphio etiam exquisito de opere Aquis picto hi versus:

„Qua probat arte manum, dat Aquis, dat cernere planum
Picta domus Karoli, rara sub axe poli." (pag. 93.)

(Zur Belohnung für dieses Werk beschenkte Otto den Johannes mit der bischöflichen Würde in Italien; und dieser wurde von dem Herzoge der Provinz, in welcher der bischöfliche Sitz lag, belästigt; derselbe hätte Johannes, seiner Sitten und seiner Frömmigkeit halber, lieber als Gatten seiner Tochter, denn als Bischof gesehen. Johannes zog daher, getrieben von Liebe zur Keuschheit, aus Italien fort und kehrte zu dem Hofe des Königs zurück. Als er aber in Lüttich unter der Regierung des Bischofs Baldricus den Weg alles Fleisches betrat, wurde er in der Kirche zum hl. Jacob, in der Nähe des Altars vom hl. Martyrer Lambert begraben, wo in der vergoldeten Grabschrift folgende Verse über seine in Aachen gemalten Werke zu lesen sind:

„Aachen zeigt es vor allen und der Aachener Münster,
Was gemalt seine Hand: Werke, so selten auf Erde."

Betrachten wir diesen Text etwas genauer, so entdecken wir in demselben wieder ein Document für die Seite der Kunstgeschichte, welche eines Tages den aus der Reihe der Kleriker hervorgegangenen Künstlern gewidmet sein wird. Wenn der Kaiser daran dachte, aus Johannes einen Bischof zu machen, so konnte dies nur dann geschehen, wenn Johannes wohl einfacher, aber noch nicht durch höhere

Weihungen gebundener Kleriker war; dies geht daraus hervor, daß er auf den geistlichen Stand verzichten konnte, um den glänzenden Heirathsantrag, welcher ihm angeboten wurde, anzunehmen. Zudem war die Keuschheit niemals eine charakteristische Eigenschaft der weltlichen Künstler, und die Inschrift, welche Bischof Baldricus auf den Grabstein des Verstorbenen setzte, zeigte klar, daß zwischen ihm und dem Todten Beziehungen bestanden hatten, welche durch die kirchliche Hierarchie sich leicht erklären lassen.

Dieser Maler Johannes hat einen bekannten Namen, und Msg. Bock in Aachen besitzt werthvolle Nachrichten über sein Leben. Es genügt hier aber zu wissen, daß Johannes in Venedig geboren, und die Diöcese von Verceil für ihn bestimmt war. Ich bemerke noch, daß wahrscheinlicher Weise seine Thätigkeit sich auch auf die Architektur erstreckte, denn ich finde zu derselben Zeit die Signatur Johannes de Venetia am Sturze der großen Thüre der Diakonie von St. Maria in Cosmedin in Rom.

XVI.

Die stylwidrige Form der Pluviale mit ihrer vierblättrigen Agraffe, welche einer nach-karolingischen Zeit sicherlich angehört, kann ich mir, selbst wenn ich eine Restauration unter Otto III. annehme, durchaus nicht erklären. Ich ziehe es vor, die beiden Dinge auf Rechnung der nach spätern Feuersbrünsten vorgenommenen Restaurationen zu setzen, welche Brände den Dom nicht nur in seinen decorativen Theilen, sondern auch an den Construktionen stark beschädigten. Zwei Brände fanden im XIII. Jahrhundert und ein dritter im XIV. Statt.

„Anno salutis 1224, festa die Petri ad vincula, prima vigilia noctis, Aquisgranis ignis violentus ecclesiarum (sic), palatia, ac totam civitatem pervasit decoxitque omnia.“

(Mönch von Airvault, pag. 118.)

(Im Jahre des Heils 1224, am Festtage des hl. Petrus zu den Ketten, während der ersten Nachtvigilie, verwüstete ein heftiges Feuer die Kirche, den Palast, sowie die ganze Stadt und verzehrte Alles.)

„Fatalis itidem civitati Aquensi vilibus cineribus et fumo fuit dies SS. Viti et Modesti, anno 1236, quo intra nonam et tempus vespertinum, flamma circumlabente concremata fuit, una cum ecclesiae tecto et aedificiis claustri gloriosae virginis Mariae.“

(ibidem pag. 118.)

(Derselben Stadt Aachen wurde der Tag des hl. Vitus und Modestus durch die Asche, den Rauch und das Feuer zu einem verhängnißvollen im Jahre 1236, da sie zwischen der None und der Vesper niederbrannte, in welchem Brande auch das Dache der Kirche und die Gebäude des Klosters der glorreichen Jungfrau Maria von den Flammen verzehrt wurden.)

„Aetate ac gubernaculo Karoli nomine quarti, anno Redemptoris MCCCLXVI, Graniaquis conflagratio ignis ferventissima ad tritum compitum populari dictione: „Schmidestrass“ tanta vi surrexit ut, volans victrix flamma tectum Marianae aedis deusserit cremaritque, in qua superfusis aquis extinguenda solers celeritas cujusdam e familia ac divi Francisci disciplina coenobitae cum primis enituit, in meritam gratiam a senatu ecclesiastico donati florenis decem et quinque, non aspernando isthoc aeris honorario munere.“ (ibidem pag. 135.)

(Zur Zeit und unter der Regierung Karl IV., im Jahre des Heils 1366 entstand in Aachen in der Straße, welche im Volksmunde die „Schmiedstraße“ heißt, eine so heftige Feuersbrunst, daß die auflodernde Flamme das Dach der Kirche St. Maria ergriff, und dasselbe verzehrte und einäscherte; bei dieser Gelegenheit war es ein Mitglied des Ordens des hl. Franziskus, welches durch die große Behendigkeit, womit es Wasser aufgoß, sich auszeichnete, wofür ihm aus Dankbarkeit von dem geistlichen Senat fünfzehn Gulden, ein gewiß nicht zu verachtendes Ehrengeschenk, zuerkannt wurden.)

Wir besitzen außerdem noch folgende werthvolle Nachricht: Im Jahre 1247 belagerte Wilhelm, der vom Papste erwählte König der Deutschen, die Stadt Aachen, welche seinem Gegner Friedrich II. anhing; als nach sechs Monaten die ausgehungerte Stadt sich ergab und ihre Thore öffnete, sandte Papst Innocenz IV. den Erzbischof von Lüttich nach Aachen, „um die von den Soldaten verwüsteten Kirchen zu restauriren“: „Post hanc diutinam obsidionem Innocentius pontifex mandat Leodiensium praesuli ut respectum habeat restaurandorum aedificiorum Aquensinm quae destructa erant manu militari.“ (ibidem pag. 120.)

(Nach dieser langwierigen Belagerung beauftragte der Papst Innocenz IV. den Vorsteher der lütticher Kirche, Acht darauf zu haben, daß die Aachener Kirchen, welche durch die Hand der Soldaten beschädigt worden waren, wieder hergestellt würden.)

XVII.

Steigen wir jetzt von den Höhen der Kunst hinunter zu der praktischen Ausführung; gehen wir von der Idee zur Praxis, um die Arbeit des Künstlers zu untersuchen.

Einem Archäologen, der gewöhnlich ziemlich scharfsinnig untersucht, ist es beim Uebersetzen des Wortes „metalla" begegnet, auf die Autorität des Wörterbuches „ad usum studiosae juventutis" hin jenes Wort mit „Marmorbekleidung" zu übersetzen, welcher Ausdruck metalle in den metrischen Inschriften der Mosaiken ausschließlich gebraucht wird, um damit die prächtigen Emaillen zu bezeichnen, mit welchen die Absiden bekleidet waren. Anastasius hat ein spezielles Wort, „platonia", um damit jene Marmorbekleidung zu bezeichnen, von welcher er an verschiedenen Stellen seines Werkes „Liber Pontificalis" spricht. Zudem läßt der Text dieser Inschriften selbst keine Zweideutigkeit zu. Die Inschrift der Mosaik der Kirche zum hl. Cosmas und Damianus, welche dem VI. Jahrhundert angehört, hebt mit folgendem Distichon, worin dem Lichte des Glaubens der Glanz der Mosaiken entgegengestellt wird, an:

„Aula dei claris radiat speciosa metallis,
In qua plus fidei lux pretiosa micat."
(Gottes schöne Haus erglänzt im Licht der Emaillen,
Möge noch mehr drin leuchten das kostbare Licht des Glaubens.)

In „St. Agnese extra muros" ist die Dichtkunst noch positiver in ihren Ausdrücken; sie erwähnt die Goldmalerei, welche mit geschnittenen Emaillen hergestellt wurde, und vergleicht ihre Farben mit der Morgenröthe, mit den Wolken, dem Regenbogen und den Federn des Pfauen:

„Aurea concisis surgit pictura metallis,
Et complexa simul clauditur ipsa dies.
Fontibus e niveis credas aurora subire,
Correptas nubes roribus aura rigans:
Vel qualem inter sidera lucem proferet irim
Purpureusque pavo ipse colore nitens."
(Golden erhebt sich das Bildwerk, geschaffen aus kleinen Emaillen,
Und sein Glanz übertrifft das Licht des strahlenden Tages.
Wie wenn das Morgenroth entsteiget krystallenen Quellen,
Und der Luftzug den Thau nun schüttelt aus dunkelen Wolken;

Oder wie Iris das Licht bei der Sterne Erbleichen hervorruft,
Und wie im purpurnen Glanz selber der Pfauhahn erstrahlt.

Im IX. Jahrhundert endlich bediente sich Papst Paschal gerade dieses Ausdruckes, um der Tochter des Senators Pudens seine Mosaik der h. Praxedis zu widmen:

Emicat aula piae variis decorata metallis
Praxedis.

Reichlich geschmückt mit Emaillen erstrahlet das Haus der gottseligen Praxedis.

Es ist also erwiesen, daß metalla zur Bezeichnung der Emails gebraucht wird. Nun aber bestehen diese alten Mosaiken wirklich nur aus Emails, und das damals gebräuchliche Email läßt sich definiren als Glaspaste, die im Feuer flüssig gemacht und mit einem metallischen Oxyd gefärbt ist. Der feste Glaskörper ist hier so sehr Hauptsache, daß es in der Votivinschrift der dem IX. Jahrhundert angehörenden Mosaik von Capua heißt: Vitreum dedit Ugo decorem. (Den gläsernen Schmuck schenkte Ugo.)

Ich hatte bereits früher Gelegenheit, darauf aufmerksam zu machen, daß jener mit der Umänderung des Innern des Aachener Domes beauftragte Architekt zur Ausschmückung seiner Stuccaturen einen Theil der alten carolingischen Glaspasten in den Gips hineindrückte, aus welchem sie sich leicht herauslösen lassen. Um nun diese Emaillen näher untersuchen zu können, stieg ich auf die Gerüste, und fand dort an der Leibung der Kuppel verschiedene Sorten: Goldpasten in großer, blaue Pasten hingegen in geringerer Anzahl; alle übrigen Nuancen waren durcheinander gemengt. Außer diesen dort an dem Gewölbe noch vorhandenen Pasten wird im Kapitelsaale noch eine ganz bedeutende Masse in drei großen Körben aufbewahrt. Ich verwandte viele Zeit darauf, diese Ueberreste sorgfältig zu untersuchen; dieselben bestehen fast nur aus blauen und Goldpasten. Offenbar hat man in früherer Zeit eine Auswahl getroffen und alles, was man zum Gebrauche nicht für angemessen erachtete, bei Seite gelegt. Unter den Pasten, welche ich noch vorfand, sind außer den erwähnten goldenen und blauen auch einige von gewöhnlichem Glase, andere roth, grün, schwarz und weiß.

Das helle Violett und das zarte Lila findet sich äußerst selten; dagegen wurde das Flaschenglas häufig verwandt; seine Nuancen sind: „Uni“ und Rothdurchadert. Mitunter besteht die Paste aus zwei Stücken, welche im Feuer zusammengeschweißt sind; dies beweist,

daß wir es mit „geblasenem" und nicht mit „gegossenem" Glase zu thun haben, da sie sonst, wie die Emaillen, größere Dichtigkeit besitzen würden.

Die undurchsichtige, milchweiße Farbe wird wohl in den Kleidern, das helle Glas dagegen in den „Lichtern" seine Verwendung gefunden haben.

Diese hellen Pasten, welche sehr klein und sehr alt sind, sind eingerichtet, um mit Goldblättchen versehen zu werden; ihre Durchsichtigkeit macht sie den Krystallen ähnlich.

Die Emaille, welche der im XII. Jahrhundert schreibende Theophilus „weißes Glas" (albus) nennt, ist unserm Fensterglase ziemlich ähnlich; sie ist, wie dieses, durchsichtig, hell und hat eine besondere, grüne Farbe „sui generis". Es ist das Glas in seiner primitiven Gestalt, rein und ohne alle künstliche Färbung.

Theophilus berichtet, daß das Gold auf das Glas gelegt wurde. Wirklich sind die zahlreichen Gold-Pasten, welche der Aachener Dom bietet, fast alle in dieser Weise gearbeitet; doch sind auch einige aus rothem oder Flaschenglas bestehenden vorhanden, worauf die Goldblättchen befestigt sind, um demselben in solcher Weise einen höhern Glanz zu verleihen. Das sehr dünne Goldblättchen ist immer gelb, niemals roth, und direkt auf die Glaspaste befestigt; über das Metall verbreitet sich dann eine dünne, weiße Glasschichte und nicht „eine transparente Emaille" (Viollet-le-duc — dict. d'arch. T. I. p. 403). Diese Glasschichte schützt das Gold und verhindert, daß die Luft es angreift. Das Ganze ist im Feuer zusammengeschweißt und zwar nach einem Verfahren, welches uns der Mönch Theophilus aufbewahrt hat. Ich muß hier erwähnen, daß von einer großen Anzahl der Pasten dieser Glasüberzug sich gelöst hat und das Gold verschwunden ist; dies beweiset, daß die Herstellungsweise eine mangelhafte, und die musivische Kunst in der Zeit, worin diese Pasten angefertigt wurden, im Verfalle war.

Die rothen Pasten sind hell und lebhaft; auch sie bieten einige Nuancen; so das volle, matte Roth; das von sehr dunkeln Streifen geaderte Roth; das matte, braune Roth und zuletzt ein Braun-Roth, welches im Feuer geschmolzen und hellglänzend ist.

Die blauen Pasten zeigen entweder das dunkele Indigoblau oder die helle Azurfarbe; diese Emaille ist rauh und matt. Das Türkisch-Blau ist sanft und zart.

Das Grün ist zart, und sind die grünen Pasten so klein, daß ich versucht bin, sie als antik und aus der römischen Epoche herrührend zu betrachten[1]). Ich unterscheide: Hellgrün; schmutzig dunkeles Grün; bläulich Grün, welches mit Roth durchzogen ist.

Die schwarzen Pasten für die Einfassungen, die Umrisse und die Schatten scheinen gewöhnlich aus Flaschenglas bestanden zu haben, welches horizontale, rothe Adern so verdunkeln, daß man seine wahre Nüance nicht anders zu erkennen vermag, als wenn man es im Durchschnitt und im Profil gegen das Licht besieht. Dieser Farbton ist weniger hart als das andere Schwarz; von letzterm gibt es zwei Nüancen: undurchsichtig und glänzend, oder matt mit braunen Flecken.

Wie es in unsern Tagen noch geschieht, so verfertigte man damals die Pasten aus flachen Kuchen, welche an den Rändern abgerundet waren. Man schnitt sie mit dem Hammer, wie wir es an der schönen Mosaik von St. Johann im Lateran heute noch erkennen können, und man verwendete selbst die Ränder, trotz ihrer Unregelmäßigkeit, um nur nichts zu verlieren.

Wir haben die Hauptnüancen, d. h. diejenigen, welche die meiste Verwendung in den Aachener musivischen Arbeiten gefun-

---

[1]) Man könnte übrigens in diesen ganz kleinen Pasten Ueberreste der von Karl den alten römischen Monumenten in Trier entnommenen Mosaiken erkennen. Amalarius sagt: „Qui etiam Carolus multum marmor et museum (musivum) plurimum de Treberis vexit.“ (Karl entführte von Trier viel Marmor und viele Musiven.) Hincmar, indem er den Palast der hl. Helena beschreibt, erwähnt einer blauen und goldenen Bekleidung, welche, da sie nicht als aus Marmor bestehend bezeichnet wird, eher aus Mosaik, denn aus Geweben bestanden zu haben scheint: „Pavimentum variis marmoribus.... pario fuit lapide stratum, et parietes auro fulvo velut hyacintho textu perlucidi fuerint facti.... et laquearia in modum cryptae pretiosis marmoribus celatae et anaglyphae.“ (Der Boden (der Gänge) war mit verschiedenen Marmorarten bedeckt .... ebenso der Fußboden der Gemächer, deren Wände mit glänzendem Golde so geschmückt waren, daß sie mit einem hyacinthfarbenen Gewebe bedeckt zu sein schienen .... die Decken bekleidete und zierte köstlicher Marmor nach Art einer Höhle.)

Was mich in dieser Meinung bestärkt, ist der Umstand, daß Herr de Roisin an demselben Orte aufgefunden hat (v. „Annal. arch.“ T. XIII. p. 26): „kleine Vierecke.... von jeder Farbe und Nuance: rothe, azurblaue, graue, gelbgraue, weiße und schwarze; die einen aus gebackener Erde.... die andern aus schwarzem Marmor; wieder andere aus gefärbtem Glas, sowohl dunkles als durchsichtiges. Zugleich fanden sich metallische vor, an der Oberfläche oder im Innern (mit Glasdecken überzogen?) vergoldet, welche die brillantesten Reflexe warfen.“

den, angeführt; es fehlt uns aber noch Dunkelgrün, Purpurviolett, und Gelb, welche Farben man in den Mosaiken des IX. Jahrhunderts immer findet. Da ich nun nirgendwo fleischfarbene Pasten gefunden, so scheint es mir sehr wahrscheinlich, daß die Fleischtheile, grade so wie in Rom, in der Mosaik des Papstes Joannes VII. und in der des Trikliniums mit jenem rosafarbigen Marmor, den die Italiener „carnagione“ nannten, dargestellt waren. Wirklich finde ich Pasten aus weißem und zwei aus rothem Marmor; von den beiden letztern ist die eine ziegelroth, die andere dagegen zeigt das unpolirte antike Roth. Die weißen dienten als Grundfarbe, während die rothen die Umrisse darstellten.

Die musivische Arbeit hat eine gewisse Analogie mit der Verglasung der Fenster. Beide Kunstzweige verlangen einen einfarbigen Grund, matte Farben, durchaus scharfe Contouren, dann eine Zusammensetzung aus vielen kleinen Stücken, ja selbst eine gewisse Unregelmäßigkeit in den Formen dieser letztern und eine ungleiche Dicke des Glases, um hierdurch eine mächtige Wirkung von Licht und Schatten hervorzubringen.

Ein ganz flacher Grund würde ermüdend auf das Auge des Beschauers einwirken, und eine große Goldfläche dasselbe blenden. Dieses haben nun die Künstler des Mittelalters so gut eingesehen und verstanden, daß sie sowohl in ihren Fensterverglasungen, als in ihren Gemälden stets die viereckigen Gitterfelder angewendet haben, wodurch der rohe und harte Eindruck einer einförmigen Fläche vermieden wurde. Auf allen Gemälden, welche vergoldete Flächen zeigen, sind diese letztern nämlich mit vertieften oder gemalten Linien bedeckt, welche die Lebhaftigkeit des Goldes brechen. Ebenso ist es bei den Musiven; denn da die Zusammenstellung der Pasten weder eine so methodische, noch so regelmäßige ist, daß nicht zwischen denselben ein schmaler, leerer Raum bliebe, so glaubt man, wenn man aus der Entfernung ein solches Bild betrachtet, ein ungeheures Netz zu schauen, dessen dunkele Maschen über einem goldenen Grund ausgespannt sind.

Leider hat man in der Kirche St. Paolo extra muros in Rom die Zusammenstellung so genau gemacht, daß, wenn man von unten hinauf schaut, man keine musivische Arbeit zu sehen glaubt, und die Augen, welche der Glanz des Goldes ermüdet, unmöglich lange im Anblicke des Bildes verharren können. Der ausgezeichnete Maler Hippolyt Flandrin wollte diesen Uebelstand bei seinen so schönen Mauer-

gemälden in dem Chore der Kirche von Saint-Germain-des-Prés in Paris vermeiden, weshalb er auf dem Goldgrunde seiner Bilder die mühsame Herstellung der Mosaiken dadurch nachahmte, daß er, dem Beispiele Raphaels in dessen „Stanzen“ im Vatican[1]) nachfolgend, dieselbe mit einem vollständigen, dunkelfarbigen Netze überzog.

Die Emailpasten haben nicht dieselbe Ausdehnung an den vier Seiten, sondern sie sind geschweift geschnitten, um sie dadurch in dem Mörtel, welcher sie an die Wand befestigt, halten zu können.

Gewöhnlich ist ihre äußere Fläche ein Quadrat oder ein Rechteck, zuweilen aber auch ein Dreieck. Die Breite schwankt zwischen einem bis zwei Centimeter, die Höhe zwischen einem bis ein und einem halben Centimeter.

Wäre die Paste grade geschnitten und mit durchaus flachen Seiten versehen, so würde sie in dem Mörtel nicht so gut haften. Da sie nun aber schief und in der Mitte etwas eingebogen geformt sind und außerdem eine rauhe Oberfläche besitzen, so verbinden sie sich leicht mit dem Mörtel und haften demselben so fest an, daß er an vielen ausgebrochenen Pasten, zu einem Stück mit ihnen verwachsen, heute noch zu ersehen ist.

Der an der Aachener Mosaik verwendete Cement ist außerordentlich feinkörnig, und man erkennt beim ersten Anblick, daß er eine Amalgamirung von Kalk und fein ausgesiebtem Sande ist. Um sich nun aber über das Verfahren der Alten genau Rechenschaft zu geben und um dasselbe vorkommenden Falles wieder anwenden zu können, wäre es nöthig, daß ein tüchtiger Chemiker sowohl den Kitt als auch die Pasten untersuche. Wenn es sich darum handelt, eine Restauration in Angriff zu nehmen, und man gesonnen ist, dieselbe absolut gut und wissenschaftlich richtig zu machen, so kann man nicht genug bei diesen scheinbar geringfügigen Details verweilen, da sie für die Praxis von großer Bedeutung sind.

XVIII.

Wir haben jetzt sowohl den Gegenstand der Darstellung als auch das Verfahren bei Herstellung der Mosaiken betrachtet; was bleibt nun noch zu wissen übrig, damit die eben vorzunehmende Restauration eine gewissenhafte und vollständig richtige werde?

[1]) V. Viollet-le-duc, „Dictionn. d'architect.“ T. VII. p. 77.

Zu einer solchen Restauration ist Verschiedenes nöthig: 1. ein Künstler, welcher die Cartons entwirft; 2. eine beurtheilende und gutheißende Jury, und endlich 3. ein Mosaicist.

Das Aachener Domkapitel hat die gewiß vernünftige und lobenswerthe Initiative ergriffen, einen deutschen Künstler mit dem Auftrage nach Rom und Ravenna zu schicken, dort an Ort und Stelle nach meinen Angaben diejenigen Typen, welche eine Stylverwandtschaft mit den karolingischen Mosaiken an sich trügen, in natürlicher Größe zu copiren, zu calciren oder abzuklopfen. Diese Vorstudien werden ganz gewiß von großer Nützlichkeit für denjenigen sein, welcher mit der Anfertigung der Cartons beauftragt werden wird.

Eine Concurrenz trägt den großen Vortheil in sich, daß sie Leute von dem verschiedensten Talente heranzieht, wodurch es leicht wird, denjenigen Künstler herauszufinden, der, gleichviel welcher Nation angehörend, das meiste Wissen und das größte Talent an den Tag legt und in solcher Weise die besten Garantien für das Gedeihen des Werkes bietet[1]). Eine Kommission ist durchaus nothwendig, um das Programm aufzustellen und die eingereichten Entwürfe zu prüfen; hat dieselbe zu viele Mitglieder, so wird sie langsam; es empfiehlt sich daher, daß sie blos aus einem Präsidenten, einem Sekretär und möglichst wenigen Mitgliedern bestehe. Damit die Kommission richtig und ernstlich operiren könne, muß dieselbe völlig unabhängig, ohne Rücksicht auf einzelne Personen, frei von allem Einflusse und jedem Drucke, ihre Beschlüsse fassen können, indem einzig und allein die Liebe zur Wahrheit und zur Kunst sie beseelt, und ihr die innezuhaltende Richtung zeigt. Hier handelt es sich durchaus nicht darum, ein System zu protegiren, oder die eine oder die andere Persönlichkeit zu begünstigen; wohl aber ist es Pflicht der Jury, sich frei und offen über eine Angelegenheit auszudrücken, welche nur zwischen Archäologen und competenten Leuten besprochen zu werden verdient.

Hieraus erhellt nun, daß dies keine ausschließlich akademische Sache ist, sondern daß im Gegentheil auch der Klerus, als Vertreter der Kirche, sein Wort mitzusprechen habe. Leider lassen wir Geistliche

---

[1]) Bis jetzt sind zwei Projekte eingereicht worden, wovon das erste mit „von Quast“, das zweite mit „Schneider“ gezeichnet ist. An diesem nationalen Werke hat also Preußen allein Theil genommen. Die Jury besteht aus den Herren: von Salzenberg für Preußen, Schmidt für Oesterreich, Béthune für Belgien, Barbier de Montault und Surigny für Frankreich, Visconti für Italien und Parker für England.

uns nur zu oft die Einmischung der Laien gefallen, wenn es sich um Kirchenbauten oder Restaurationen handelt; ja, leider lassen wir sie oft die Kirchen nach ihrer Willkür ausstatten, und zwar mitunter sogar gegen unsere eigene berechtigte Anschauungsweise und gegen unsere Traditionen. Stellen wir uns einem solchen Gebahren entgegen, seien wir die Herren in unseren Kirchen, indem wir es nicht mehr erlauben, daß in denselben etwas ohne unsere kräftige und energische Mitwirkung ausgeführt werde! Es ist unsere Sache, in den ecclesiologischen Studien nicht zurückzubleiben, und es ist unsere Pflicht, eine Stellung zurückzuerobern, die wir, offen gesagt, verloren haben [1]).

Die Jury wird die Basis der Concurrenz feststellen und die verschiedenen Künstler nach den eingereichten Plänen, welche aus einem ausgemalten Entwurf des ganzen Werkes und aus Detailzeichnungen in Originalgröße bestehen, beurtheilen. Hierbei wird sie von einem Grundprinzipe geleitet werden: der Styl muß streng, und der Typus ein durchaus karolingischer sein; d. h. die Zeichnung muß jene hierarchische Härte, jene traditionelle Ruhe zeigen, die so sehr zum Charakter jener alten Zeiten passen.

Die Jury trifft dann ihre Wahl und veröffentlicht ihr motivirtes Urtheil; bezeichnet sie aber keinen der Mitbewerber als Sieger, so vertraut sie die Anfertigung der Cartons demjenigen Künstler an, den sie als den geeignetsten und zur Ausführung der gestellten Aufgabe tüchtigsten erkennt.

Für monumentale Mosaik bestehen augenblicklich blos drei Werkstätten in Europa, und diese drei sind ihrem Charakter und ihrem Ursprunge nach italienisch; denn diejenige in St. Petersburg wurde unter der Leitung von Künstlern des Vaticans gegründet. Die Institute von Venedig, Rom [2]) und St. Petersburg haben im Jahre

---

[1]) Dies sind gewiß von Seiten des Klerus wohl zu beherzigende Worte. Möchten sie sich erfüllen! Anm. des Uebers.

[2]) Hinsichtlich der Mosaikverfertigung der römischen Werkstätte sagt E. Bunsen in seiner mit mehreren Andern herausgegebenen Beschreibung der Stadt Rom:

„Die großen Mosaikarbeiten, womit die Kuppeln und Altäre der Peterskirche geziert sind, haben zur Gründung dieser Anstalt Veranlassung gegeben, und ihre fortwährende Erhaltung nothwendig gemacht. Sie ist zugleich eine Bildungsanstalt für diese Kunstübung, in der außer den für die Kirche bestimmten Arbeiten auch andere, wie die Mosaiken, welche der Papst als Ehrengeschenke zu geben pflegt, verfertigt werden. Man bedient sich bei diesen Arbeiten nicht, wie es die Alten thaten, und es

1867 Muster ihrer Arbeiten zur Pariser Ausstellung gesandt, wo man sie vergleichend zu beurtheilen Gelegenheit hatte.

Mit dem venediger Institute hat man schon angeknüpft. Dieses und noch andere Umstände lassen es für zweckmäßig erscheinen, daß man diesem von dem Dr. Salviati geleiteten Atelier den Vorzug gebe. Salviati's Kenntnisse sind längst durch die von ihm vollendeten Arbeiten und durch eine Broschüre bewiesen, welche voll der interessantesten Aufschlüsse in Betreff der musivischen Kunst ist. Herr Salviati wird also bei der Ausarbeitung desjenigen, was die Archäologen ihm zur Aufgabe gestellt haben, durch sein Künstlertalent und durch seine Antecedentien im Stande sein, seine delikate Mission in der vortrefflichsten Weise zu erfüllen, zumal ihn die Kommission bei seinen Arbeiten überwacht.

Es bleiben mir hier nur noch zwei Bemerkungen zu machen übrig. Die erste bezieht sich auf die Kuppel, welcher der ausführende Architekt, da sie im Laufe der Jahrhunderte so mannigfache Veränderungen erlitten hat, ihre ursprüngliche Gestalt wieder zurückgeben und die er in allen Theilen befestigen muß, damit, wenn später die Mosaiken wieder hergestellt sein werden, die Kuppel durch die Last der letzteren nicht leide und sich keine Risse bilden können. Ich war Zeuge dessen, welche Schwierigkeiten die Restauration der Kuppel der

---

noch bei der sogenannten Florentiner Arbeit (lavoro di pietri commesse) der Fall ist, der natürlichen Steine, sondern farbiger Glascompositionen, die seit der frühesten Zeit in den christlichen Mosaiken fast ausschließlich angewendet wurden. Diese Pasten gewähren den doppelten Vortheil eines viel wohlfeileren, und hinsichtlich der Farben nach Belieben zu erzeugenden Materials. Die Zahl der verschiedenen Tinten hat man in dieser Anstalt bis auf 18,000 gebracht, die jetzt jedoch nicht mehr vollzählig sind, und durch diese Mannigfaltigkeit allein ist jene täuschende Nachahmung der Oelgemälde möglich geworden, die in den Altarmosaiken der Peterskirche erreicht ist."

„Es wird unsern Lesern nicht unangenehm sein, hier über das Verfahren bei der römischen Mosaikarbeit einige Worte zu finden."

„Bei großen Bildern besteht der Grund aus einem flachen Kasten von Steinplatten, die mit Eisen an einander befestigt werden. Der durchgezeichnete Umriß des Originals wird in einem Carton übertragen, mit dem man den Kasten bedeckt, und von demselben jedesmal den Theil ausschneidet, den man binnen der Zeit auszuführen gedenkt, in welcher der zur Befestigung der Tinten aufgetragene Kitt sich naß erhält. Dieser Kitt besteht aus einer mit Leinöl geriebenen Composition von Kalk und gestoßenem Travertin."

„Zu kleineren Mosaikarbeiten wird der Kasten aus Metall verfertigt und mit Gyps ausgefüllt. Auf diesen Grund zeichnet man den Umriß, und schneidet aus ihm jedesmal den zunächst zu verfertigenden Theil aus."

Peterskirche in Rom verursacht hat; dieser Kuppelbau war an mehreren Punkten gerissen und verschob sich durch die Gewalt, welche die übrigen Theile der Kirche auf sie ausübten, an verschiedenen Stellen.

Die andere Bemerkung betrifft die Ausführung der Mosaiken selbst; diese kann ohne Schwierigkeit in Venedig vor sich gehen und braucht nicht an Ort und Stelle statt zu haben. Wird eine Mosaik fern von dem Monument selbst nach dem von Herrn Salviati erfundenen System angefertigt (der übrigens auch ihre Festigkeit und Dauer garantirt), so sind damit große pecuniäre Vortheile verbunden. Nur verlange ich hierbei, daß man alle nur mögliche Sorgfalt darauf verwende, die Verbindungen der einzelnen größeren Theile der Fläche dem Auge unsichtbar zu machen, damit bei der Zusammenstellung der einzelnen Stücke die Demarcationslinien dieser Theile sich nirgends zeigen.

Die berühmten Mosaiken der „Transfiguration" und der „heil. Petronella" in der Basilika des Vaticans zeigen diese Uebelstände; obgleich sie nach der Aufstellung polirt wurden, so sind sie doch voller Höcker und unangenehm anzusehen.

Nach meiner Ansicht ist es durchaus nöthig, daß man ganz und ohne Rückhalt zu dem im Mittelalter gebräuchlichen System zurückkehre. Wenn man einmal die Flächen mit dauerhaften Emailpasten bedeckt und der Kuppel unvergängliche Farbetöne gegeben haben wird, so wird man sich wohl hüten, die Oberfläche der Pasten zu egalisiren und zu poliren. Eine solche Arbeit würde der Mosaik den strengen Charakter, welcher ihr geziemt, nehmen.

Wie ich vernommen, soll die preußische Regierung mit dem Gedanken umgehen, in einer polytechnischen Anstalt bei Gelegenheit der Restauration der karolingischen Pfalzkapelle eine spezielle Schule für musivische Arbeiten zu errichten. Abgesehen von der Zeit und den großen Geldsummen, welche nöthig sein würden, um junge Künstler für dieses Fach heranzubilden, glaube ich auch befürchten zu müssen, daß die Pfalzkapelle, woran jene junge Schule sich zuerst versuchen müßte, in ihrer Restauration bedeutend dadurch leiden würde. Jedenfalls ist es besser und vorsichtiger, sich gleich mit bekannten und erprobten Künstlern in Verbindung zu setzen. Die Aachener Mosaiken könnten dann den jungen Mosaikarbeitern des dortigen Polytechnikums als Vorbild und als erste Unterrichtsstätte dienen, um ihrerseits später die schönen und merkwürdigen romanischen Kirchen Deutschlands in demselben strengen Geiste auszuschmücken.

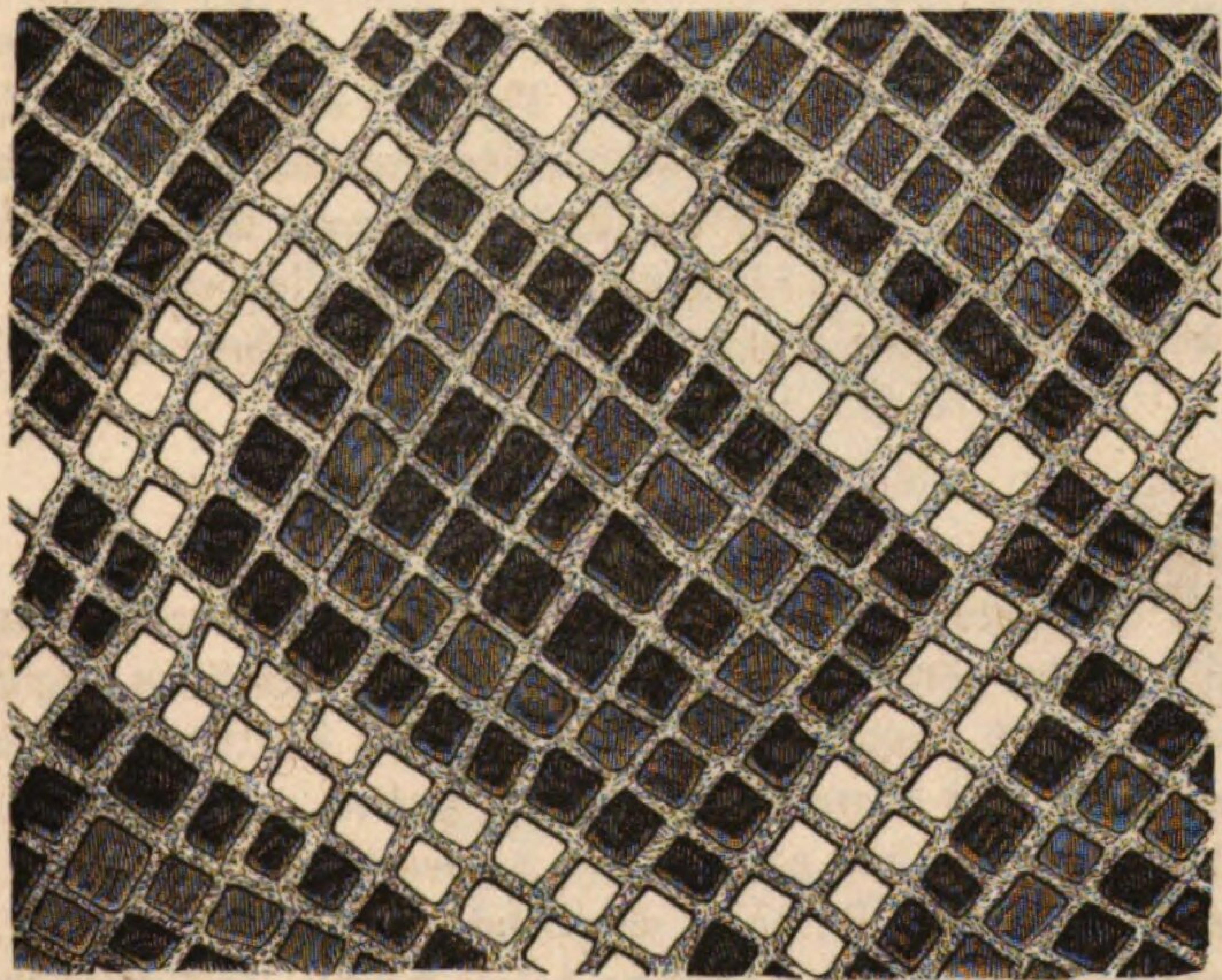
Ich erlaube mir noch ein Wort hinsichtlich der karolingischen Mosaiken zu sagen. Fast alle noch vorhandenen Pasten — und es sind deren viele — können wieder benutzt werden; die Goldpasten leider sind in weniger gutem Zustande. Weshalb soll man die noch gut erhaltenen Pasten nicht brauchen, da sie doch anerkannter Weise besser als die modernen sind, welche viel zu viel das jetzt in Anwendung gebrachte mechanische Verfahren zeigen. Um aber sicher zu sein, daß die neuen Pasten den alten vollkommen gleich werden, wird man, nachdem man die alten chemisch untersucht haben wird, sich genöthigt sehen, so lange Versuche anzustellen, bis man dahin gelangt, eine vollkommene Identität zwischen den alten und neuen Pasten herzustellen. Die Aufgabe wird gewiß der Mühe werth sein, daß man sich eingehend damit beschäftige.

XIX.

Wie lakonisch auch der Brief Hadrian I. an Karl den Großen ist, so bietet er doch viel Interessantes, denn er bezeugt, daß der Kaiser die verlassenen Tempel und Paläste Ravenna's ihres Marmors und ihrer Mosaiken entkleidete: „Musiva et marmora urbis Ravennæ tam in templis quam in parietibus et stratis, tam marmora quamque musivum cæteraque exempla de eodem palatio vobis concedimus auferenda“, schreibt Hadrian an Karl. (Epist. 36, apud Dom Bouquet et Baronius.) (Wir gewähren Euch die Erlaubniß, sowohl die Musiven und den Marmor aus den Tempeln der Stadt Ravenna, welche sich an den Wänden und in den Belegen befinden, als auch die Musiven und Marmorsorten und sonstigen Schmucksachen des Palastes wegzunehmen.)

Ich habe nun im Aachener Münster sorgfältig nachgeforscht, ob vielleicht noch irgend eine Spur von diesen Aneignungen aufzufinden wäre. Wirklich war ich so glücklich, an zwei Stellen, in den Winkeln des Hochmünsters, drei Fragmente eines Mosaikbodens und ein ziemlich großes Stück „opus Alexandrinum“ aufzufinden. Da diese Musive sich blos in den Winkeln erhalten hat, sehe ich mich zu der Annahme berechtigt, daß der Boden der oberen Gallerien mit solchen zusammengestellten und eine Zeichnung bildenden Marmorvierecken bedeckt war. Diese Mosaiken sind nun zweierlei Art. Die eine ist offenbar antik, aber aus der Verfallzeit der Kunst; sie besteht aus schwarzen Marmor-

stücken, zwischen welchen sich ein von ziegelrothen Pasten rundherum eingefaßtes Netz von weißen Marmorstücken befindet. Die andere, wahrscheinlich karolingischen Ursprungs, zeigt einen schlechten Styl, und das „pavonazzo“ ersetzt in derselben das Roth.



Fragment des alten karolingischen Mosaikbodens im Hochmünster.

Von dem letzteren Typus sind uns zwei Muster an verschiedenen Stellen erhalten geblieben. Die Zeichnung ist regelmäßig, die Steinchen sind aber nicht einmal viereckig geschnitten (vgl. die Abbildung), so daß man es als „opus incertum“ ansehen kann, welches aber, wenn auch in roher Weise, die antike Zeichnung nachahmen will.

Das Stück „opus Alexandrinum“, das sich im Hochmünster befindet, ist offenbar nicht an seiner ersten Stelle geblieben, und ich vermuthe, daß es dem unteren Kuppelraume des Octogons angehört. Man findet sein Gegenstück in dem Palaste der Cäsaren in Rom [1]). Dieses „opus Alexandrinum“ nun theilt sich in vier Vierecke, in-

[1]) Während Karl der Große sich in der ewigen Stadt aufhielt, wohnte er auf dem Palatin im Palaste der Cäsaren. Es wird sogar berichtet, daß er dort eine Gerichtssitzung abhielt. Vor Kurzem hat man denn auch an derselben Stelle beim Nachgraben Silbermünzen des Kaisers Lothar aufgefunden, welcher ebenfalls dort wohnte.

nerhalb deren ebensoviele sich entsprechenden Rauten in Weise der gevierten Wappenschilde eingezeichnet sind.

Die geometrisch zugeschnittenen Marmorstücke sind in der Weise zusammengestellt, daß das Weiße immer dem Farbigen entgegensteht. Man findet darin Stücke von antikem Roth (marmor Lydium) von schlechter Qualität; dann rothen Porphyr (lapis Thebaicus), antikes Gelb (marmor Numidicum), ferner Marmor von dem hl. Thore (marmor Jassense), und pfirsich-blüthen-farbigen (marmor Molossium). Ohne Zweifel haben wir hier eine Probe desjenigen Marmor-Mosaiks, welches unter dem Kaiser Alexander Severus erfunden wurde und von diesem Kaiser den Namen: „opus Alexandrinum" erhielt [1]).

XX.

Papst Hadrian I. autorisirte Karl den Großen, den Monumenten der Stadt Ravenna „Marmor" zu entnehmen. Eginhart bestimmt diesen Tribut des classischen Alterthums genauer, indem er sagt, daß Marmor und Säulen zugleich von Rom und von Ravenna kamen. „Cum columnas et marmora aliunde habere non posset, Roma atque Ravenna devehenda curavit.". (Da er den Marmor und die Säulen nirgendwo haben konnte, so ließ er beides von Rom und Ravenna herbeischaffen.)

Ein gleichzeitiger Dichter bestätigt in den folgenden Versen diese Angabe:

Ad quæ marmoreas præstabat Roma columnas,
Quasdam præcipuas pulcra Ravenna dedit.
De tam longinqua potuit regione vetustas
Illius ornatum, Francia, ferre tibi.

Marmorn waren die Säulen, die Rom zum Werke geliefert,
Andere vorzügliche auch sandte Ravenna hieher.
Also aus fernem Gebiete zum Schmucke des kostbaren Tempels
Sandte das Alterthum Schätze dem Frankenland.

Diese Säulen trugen die Bogen der oberen Galerien. Napoleon I. hat sechs derselben fortgenommen, welche der König Friedrich Wil-

1) Der Probst à Beeck scheint Otto II. die Anfertigung des Mosaikbodens zuzutheilen: Otho II . . . . . miri decore artificii nuncuparunt, pavimenti supremo et inferiori monasterii e marmore tessellato opere olim strati."

helm IV. von Preußen durch sechs andere, aus rothem schlesischen Granit gearbeitete, ersetzen ließ. Außer diesen sah ich nur noch zwei Säulen aus „pavonazzetto" (marmor Phrygium), zwei aus grauem Marmor, zwei aus rothem, zwei aus weißem und schwarzem Granit von dem Forum des Trajan und eine, die köstlichste von allen, von



Antikes Kapitäl in der Pfalzkapelle.

antikem Grün (lapis Atracius). Von den vier aus dem so überaus seltenen grünen Porphyr gearbeiteten Säulen, welche das Ciborium trugen, sind nur noch zwei Stück vorhanden; die beiden andern sollen sich im Louvre befinden.

Außerdem finden sich in dem jetzigen Belege noch Stücke griechischen Marmors und Stücke von dem Berge Hymettus (marmor Hymettium). Letzterer ist in seiner ganzen Länge von großen, graden und bläulichen Adern durchzogen. Der Sitz, worauf Karl der Große im Grabe saß, ist aus weißem Marmor gearbeitet; die vier Stufen zu demselben bestehen aus sehr schönem griechischen Marmor (marmor Tyrium). Ebenso ist der Sarkophag, worauf der Raub der Proserpina in haut relief dargestellt ist, aus weißem Marmor angefertigt. Außerdem befinden sich im Kapitelsaale antike Kapitäle korinthischer Ordnung, und in einem Winkel in der Nähe des Thurmes große Platten, welche gleichfalls aus weißem Marmor bestehen.[1])

[1]) In Folge einer Anfrage des Aachener Domkapitels hat Se. Heiligkeit Papst Pius IX. für die projectirte Restauration zwei Blöcke cipollinischen, zwei afrikanischen Marmors, einen von dem hl. Thore, und 40 Stücke Nergentin und antikes Gelb

Karl der Große ließ vollständig fertige Kapitäle aus Italien holen, um so der Mühe überhoben zu sein, neue anfertigen zu müssen. Die Säule gelangte in drei Theilen nach Aachen: Base, Schaft und Kapitäl. Es war nun die Aufgabe des Architekten, diese drei Theile wieder richtig zusammen zu setzen, und dies verstand er nicht. Um sie nämlich zusammen zu halten, durchbohrte er sie mit einem eisernen Bolzen, welcher mit geschmolzenem Blei befestigt wurde. Auch sieht man noch auf der oberen Fläche der Kapitäle die Rinnen, welche das flüssige Blei, das zum Gleichgewicht nöthig war, mitten in das Kapitäl leiten sollten. Diese Eigenthümlichkeit habe ich für so interessant gehalten, daß ich den Herrn de Surigny bat, die Anordnung aufzuzeichnen, als neuen Beleg für den Verfall der Künste, selbst im karolingischen Zeitalter, obwohl es sich hier blos um das Handwerk handelt.

Da, wo die musivischen Arbeiten aufhörten, begann die Bekleidung mit Marmorplatten, wie sie sich in gleicher Weise in dem Erdgeschosse von St. Vitale zu Ravenna noch vorfindet, und welche Anastasius der Bibliothekar „Platonia" nennt. Diese den Wänden in Ravenna entnommenen Bekleidungen (marmora in parietibus sita) wurden an den Wänden aufgerichtet und mit eisernen Klammern, welche man nicht einmal zu verdecken suchte und die oben und unten zum Vorschein kamen, befestigt. So hat denn auch ein damals lebender Dichter mit Wahrheit sagen können:

Saxa locat, solido conjungens marmora nexu.
(Fest verklammernd den Marmor, fügt er die Steine zusammen.)

Ich fand im Hochmünster noch mehrere dieser Klammern, welche mit Blei in die Mauer eingegossen sind. Die Kunst unterhält Jahrhunderte hindurch ihre Verfahrungsweise und so sind die Marmorplatten, womit unter dem Pontificate Nicolaus IV. das Innere der Absis von St. Johann im Lateran bekleidet wurde, genau in derselben Weise wie in der Aachener Pfalzkapelle befestigt; dasselbe Verfahren wurde in früheren Epochen sowohl in Rom als auch in Venedig beobachtet.

---

bewilligt. Hierzu kommen noch Ueberreste aus dem Palaste der Cäsaren und aus den Monumenten von Ostia. Pius IX. zeigt sich in seiner Vorliebe für die Pfalzkapelle Karls d. Gr. seines Vorgängers Hadrian I. würdig.

XXI.

Karl der Große war in der Architektur kein schöpferisches Genie, denn er schuf keine neuen Formen; sein Streben war, Fremdes zu entlehnen, nachzuahmen. So copirte er in fast ängstlicher Weise die Kirche Sanct Vitale in Ravenna sowohl im Grundriß, als im Durchschnitt und Aufrisse. Die Kirche paßte mit ihren bescheidenen Verhältnissen wirklich besser als Modell zu einer Palastkapelle als eine Basilika[1]). Als römischer Patrizier und als Freund der Päpste fügte er der Kapelle an der Westseite einen Vorhof (Paravisium) hinzu, wozu sich das Vorbild an St. Peter in Rom fand[2]).

In der Mitte dieses letztern Vorhofes, welcher an den vier Seiten von einem Porticus umgeben war, befand sich ein Springbrunnen, welchen der Pinienapfel vom Mausoleum des Hadrian zierte; ihn sah und erwähnte später Dante. Karl faßte den Gedanken, nach diesem Vorbilde einen ähnlichen Springbrunnen in Aachen zu errichten. Der Aachener Pinienapfel, welcher kleiner wie der des Vaticans ist, hat an der Spitze einer jeden seiner Schuppen ein Loch, durch welche Oeffnung das Wasser in Form von Garben hervorsprudelte, während an den vier Ecken vier Ableitungsröhren das Wasser in ein Becken führten.

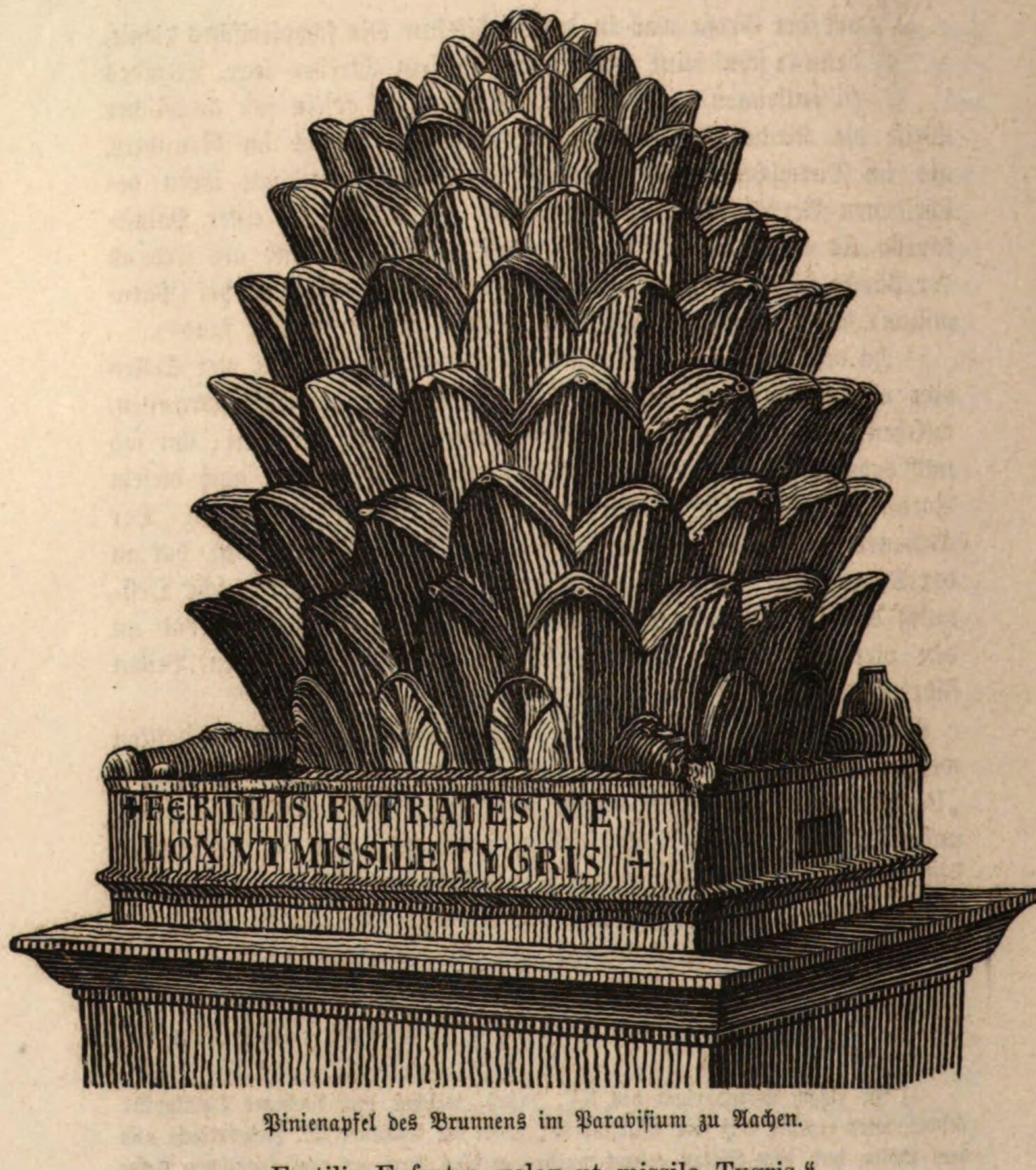
Hierin lag nun der Ausdruck für einen symbolischen Gedanken welcher nicht ohne Reiz ist. Das Paravisium, welches im Latein „Paradisus" genannt wird, wurde mit dem irdischen Paradiese, worin unsere Voreltern den Tod fanden, verglichen und zur Begräbnißstätte umgewandelt. Der Baum der Erkenntniß des Guten und des Bösen wurde durch die Frucht der Tanne, welcher die damalige Naturwissenschaft die Eigenschaften der Unverwesbarkeit und der ewigen Dauer zuschrieb, versinnbildet. Die vier Ableitungsröhren erinnerten an die vier mystischen Flüsse des Paradieses. Auf dem Pi-

---

[1]) In einem Legendarium des XV. Jahrh., welches dem Aachener Domkapitel gehört, wird erzählt, daß die Pfalzkapelle, sowie die Aachener St. Jakobskirche aus dem Golde und dem Silber erbaut wurde, welches Karl aus dem spanischen Feldzuge mitbrachte: „De residuo vero auro argentoque immenso quod de Hispania attulit, regressus multas ecclesias fabricavit, ecclesiam scilicet beate Virginis Marie, que est Aquisgrani, et basilicam beati Jacobi que est in eadem villa".

[2]) Aus demselben Grunde hatte Karl seinem Palaste in Aachen den Namen „Lateran" gegeben, wie die Chronik von Moissac berichtet: „Fecit autem ibi (Aquisgrani) et palatium, quod nominavit Lateranis."

nienapfel las ich denn auch wirklich den folgenden Vers, welcher des fruchtbaren Euphrat und des schnellen Tigris erwähnt:



Pinienapfel des Brunnens im Paradisium zu Aachen.

„Fertilis Eufrates, velox ut missile Tygris."
(Wie der Euphrat so fruchtbar und schnell wie der reißende Tigris.)

Die symbolische Bedeutung und das Datum der Entstehung dieses kleinen Monuments werden in einem Texte und einer Inschrift näher bestimmt, welche ich hier anführen will.

Der Probst à Beeck berichtet, daß er auf den vier Röhren kleine Figuren gesehen, deren Sinn und Bedeutung er aber nicht erkannt hat, da dieselben wahrscheinlich sehr entstellt waren; auch hat er den Sinn des lateinischen Verses, welcher sich bei den Figuren befand und dieselben erklärte, nicht zu entziffern gewußt. „Ad quatuor basis angulos tubuli qui icunculis ornati fuisse videntur; ad unum etiam nunc conspicere est pectus et brachium, dempto capite." (An den vier Ecken der Basis befinden sich Röhren, welche mit Figuren verziert gewesen zu sein scheinen; an einer Ecke sieht man noch Brust und Arme; der Kopf dagegen fehlt.

Durch diese vier Eckfiguren wurden die vier Flüsse des Paradieses versinnbildet, wie man so viele Beispiele derselben Art seit dem frühen Mittelalter findet.

Msgr. Bock hat diesen von à Beeck schlecht copirten Vers in folgender Weise wieder hergestellt:

+ DANT ORBI LATICES QVAEQ INCREMENTA GERENTES +

Spender des Wassers dem Erdkreis und Ursache jeglichen Wachsthums.

In einem andern Verse (siehe oben) werden von den paradiesischen Quellen, welche die Welt mit ihren lebendigen Wassern befruchteten, nur der Euphrat und der Tigris genannt; ein dritter mußte also auch des Gehon und des Phison erwähnen. Msgr. Bock glaubt, gestützt auf ein Manuscript, denselben etwa in folgender Form ergänzen zu dürfen:

„Phison auriferis, Gehon sed mitior undis."

(Phison mit goldigem Sande und Gehon mit sanfteren Wellen.)

Der h. Paulinus, Bischof von Nola, erklärt in einem seiner Briefe die symbolische Bedeutung des Springquells im Atrium von St. Peter. Dort wurde das bronzene Dach von vier Säulen getragen; diese bedeuteten nach seiner Erklärung die vier Flüsse und die vier Evangelisten,[1]) während die Quelle selbst die Taufe anzeigte: „Videre

[1]) Ein deutsches Weihwassergefäß des XI. Jahrhunderts ist sowohl mit den vier Evangelisten als auch den vier Paradiesesflüssen geschmückt; diese tränken die Erde mit ihren Wassern, jene mit dem Lichte des christlichen Glaubens:

Bis binos quadrum complectens dogmate mundum
Designant totidem diffusa fluenta per orbem.
Reichlich den Erdkreis durchströmend mit segenbringenden Wassern
Künden die Flüsse dir an die Schreiber der vier Evangelien.

Und Durandus (Ration. div. offic., lib. VII, cap. 44) sagt: Porro hi quatuor (evangelistae) significati sunt per praedicta quatuor flumina: per

mihi videor ... amplissimam gloriosi Petri basilicam ... cerulea eminus fonte renidentem ... Nitens atrio ... ubi cantharum ministra manibus et oribus fluenta ructantem fastigiatus, solido ære tholus ornat et inumbrat, non sine mystica specie quatuor columnis salientes aquas ambiens. Decet enim ingressui ecclesiæ talis ornatus, ut quod intus mysterio salutari geritur (baptismus) spectabili pro foribus opere signetur.“ (Ich glaube die große Basilika des h. Petrus zu schauen, deren silberheller Sprudel schon von weitem erglänzt. Den Brunnen des Vorhofes, der seine Wasser in der verschiedensten Weise speit, schmückt und bedeckt ein ehernes Kuppeldach, dessen vier Säulen nicht ohne mystische Bedeutung die springenden Gewässer umstehen. Der Eingang zur Kirche muß nämlich in der Weise ausgestattet sein, daß das heilbringende Geheimniß, welches in ihrem Innern verwaltet wird, vor dem Eintritt in deutlicher Ankündigung versinnbildet werde.)

à Beeck, welcher auch den vierten Vers mittheilt, nennt als Geschenkgeber des Brunnens, dessen Styl auf das XI. Jahrhundert weist, den Abt Udalrich:

+ AVCTORI GRATES VDALRICH[1]) PIVS ABBAS +

Gott, dem Schöpfer des All, dankt ehrfurchtsvoll Abt Udalrich.

Dieser Abt nun, welcher Gott als den Schöpfer alles Guten lobpreist, ist in der Lokalgeschichte zu unbekannt, als daß man

---

Phison Johannes, per Gyon Mattheus, per Tygrim Marcus, per Euphratem Lucas. (Die vier Evangelisten werden symbolisch vorgestellt durch die genannten vier Flüsse: Phison bezeichnet den h. Johannes, Geon den h. Matthäus, Tigris den h. Marcus, Euphrat den h. Lucas.

Denselben Symbolismus enthalten folgende Verse eines Evangelistarium des IX. Jahrhunderts aus der Kais. Bibliothek zu Paris:

Quattuor hic rutilant uno de fonte fluentes
Matthei, Marci, Lucae libri atque Johannis.
Vierfachem Strome vergleichbar, aus einer Quelle entstammend,
Leuchtet das Buch des Matthäus, des Marcus, Johannes und Lucas.

Ein anderes Evangelistarium derselben Bibliothek, dem X. Jahrhundert angehörend, zeigt den Heiland, den König des Himmels und der Erde, als Quelle und Ursprung dieser vier Ströme lebendigen Wassers·

Hac sedet arce Deus, mundi rex, gloria coeli,
Quattuor hic rutilant uno de fonte fluentes.
Thronend erhaben sitzt Christus, der Weltfürst und Himmelsbeherrscher,
Vierfachem Strome des Lebens verleiht diese Quelle den Ursprung.

[1]) Muß wohl VDALRICVS heißen (Anm. d. Uebers.)

genau die Zeit seiner Abtswürde bezeichnen könnte, und auch à Beeck (pag. 47) wagt dies nicht zu thun: „Hic abbas Udalricus unus ex numero abbatum censendus erit qui post ætatem magni nostri Karoli usque ad Ottonis III huic insigni ecclesiæ præfuerunt.“ (Dieser Abt Udalrich muß als einer jener Äbte bezeichnet werden, welche dieser berühmten Kirche während der Zeit von unserem großen Kaiser Karl bis zu Otto III. vorstanden.)

Die an der Westseite gelegene Hauptthür hat, um die große viereckige Oeffnung zu verschließen, zwei mit Palmetten und Löwenköpfen verzierte Flügel. An beiden Seiten dieser Thüre stehen zwei Postamente, von welchen das eine den Pinienapfel, das andere aber eine bronzene Wölfin trägt, nach welch' letzterem Standbilde der Eingang „die Wolfsthür“ genannt wird. Auch diese Wölfin[1]) diente zum Schmucke des Brunnens, indem Wasser aus ihrer durchbohrten Brust herausströmte. Daß dieses Gußwerk eine Antike ist, unterliegt keinem Zweifel; die sitzende Wölfin heult mit geöffnetem Rachen, und die Brüste strotzen, als stände sie im Begriff, die beiden Knäbchen zu säugen, welche das mächtige Rom gründeten. Es war dieses Bild eine Trophäe, die Karl der Große der Stadt der Cäsaren entrissen hatte, und welche er nun vor der von ihm errichteten Kirche aufstellte, als Andenken an Rom, das er befreit und welches aus Dankbarkeit sein Haupt mit dem kaiserlichen Diadem geschmückt hatte.

Bei einer allgemeinen Restauration des Domes wäre es gewiß wünschenswerth, daß der karolingische Brunnen auch wieder hergestellt würde. Bei diesem Unternehmen könnten die noch vorhandenen Zeichnungen des Brunnens im Vatican benutzt werden, und so würde es leicht sein, ein Monument wieder herzustellen, welches, wenn es auch nicht eine vollendete Schönheit zur Schau trüge, doch jedenfalls äußerst originell genannt zu werden verdiente.[2])

---

[1]) Diese legendarische Wölfin ist ihrer vollen Bildung nach eine Bärin.

[2]) Der Brunnen des Vaticans wird von Petrus Mallius, Kanonikus zu St. Peter in Rom im XII. Jahrhundert, in folgender Weise beschrieben:

„In paradiso S. Petri est cantarum, quod fecit fieri Symmachus Papa, columnis porphyreticis ornatum. Quæ nimirum columnæ, tabulis marmoreis cum griphonibus connexæ, pretioso cœlo æneo copertæ, cum floribus, et delphinis deauratis aquas fundentibus. In medio vero hujus cantari est pinea ænea, quæ fuit coopertorium cum sinino æneo et deaurato super statuam Cibeles Matris Deorum in foramine Pantheon. In qua videlicet pinea subterranea fistula plumbea subministrabat aquam ex forma Sabbatina, quæ toto tempore plena



Die sogenannte Wölfin am Münster zu Aachen.

XXII.

Karl der Große hatte weder Mühe noch Kosten gespart, um aus seiner Pfalzkapelle das schönste, vollkommenste und reichste Monument seiner Zeit zu machen. In seinem Testamente spricht er von ihr wie von einem Wunderwerke, „mit welchem nichts verglichen werden kann" und nachdem er sie mit zahlreichen und bedeutenden Reliquien beschenkt hatte, wünschte er sie auch noch vom Papste selbst eingeweiht zu sehen: „Ibidem monasterium sanctæ Mariæ, matri Domini nostri Jesu Christi, labore et sumptu quo potui ædificavi, lapidibus ex marmore preciosis adornavi, quod, Deo adjuvante et cooperante, sic formam suscepit ut nullum sibi queat æquiparari. Itaque tam egregio opere hujus eximiæ basilicæ, non solum pro voto et desiderio meo, verum etiam ex divina gratia ad unguem peracto, pignora apostolorum .... collegi .... Præterea a Domino Leone Romano pontifice hujus templi consecrationem et dedicationem impetravi præ nimia devotione quam erga idem opus habui .... Decebat enim ut idem templum, quod cunctis monasticis ædificiis in regno nostro forma et structura præesse videtur, in honorem sanctæ Dei genitricis a nobis regali studio fundatum, dignitate consecrationis præcelleret, sicut ipsa Virgo super omnes choros sanctorum præcellens exaltata est. Et ideo Dominum Apostolicum, qui omnes præcellit ecclesiasticos gradus, ... accivi. Accivi etiam cum illo Romanos cardinales, episcopos quoque Italiæ et Galliæ quamplures .....

(Daselbst habe ich der hl. Maria, der Mutter unseres Herrn Jesus Christus, eine Kirche mit so großer Sorgfalt und mit so vielem Reichthum, als ich es zu thun vermochte, erbaut. Mit Marmorsteinen habe ich sie ausgeschmückt, daß sie mit der Hülfe und der

---

præbebat aquas per foramina nucum omnibus indigentibus ea, et per subterraneam fistulam quædam pars fluebat ad Balneum Imperatoris juxta agulea."

(Im Vorhofe der St. Peterskirche steht ein Brunnen, den der Papst Symmachus errichten ließ. Die porphyrnen Säulen sind durch Marmorplatten verbunden, die mit Greifen sculpirt sind, und von einem kostbaren ehernen Dache überdeckt, den Blumen und vergoldete, wasserspeiende Delphine schmücken. In der Mitte dieses Brunnens steht eine eherne Pinie, die ehemals im Pantheon die Bekrönung eines Daches über der Statue der Göttermutter Cybele bildete. Eine unterirdische bleierne Röhre besorgte ehedem das Wasser, welches unaufhörlich durch die Löcher der Pinienzapfen zum Gebrauche für Jedermann hervorsprudelte; ein Theil des Wassers floß auch auf unterirdischem Wege zum „Bade des Kaisers.")

Mitwirkung Gottes eine Form angenommen hat, welcher keine andere Kirche gleichgeachtet werden kann. Nachdem daher diese herrliche Basilika, nicht allein um meinem Wunsche und Gelübde genug zu thun, sondern vielmehr noch durch Mitwirkung der göttlichen Gnade gänzlich vollendet war, habe ich für sie die Reliquien der Apostel gesammelt. Außerdem habe ich aus besonderer Ehrerbietung, welche ich für diese Kirche hege, den römischen Papst Leo gebeten, er wolle die Kirche weihen und sie der hl. Jungfrau widmen. Denn es schickte sich, daß dies Gotteshaus, welches vor allen übrigen geistlichen Gebäuden unseres Reiches in Form und Structur den Vorrang behauptet, und welches ich mit Königlichem Aufwande zu Ehren der hl. Gottesgebärerin gründete, auch durch die Erhabenheit der Weihung hervorrage, grade so wie die Jungfrau selbst über alle Chöre der Engel erhaben steht. Und so habe ich den Apostolischen Herrn, welcher den höchsten kirchlichen Grad bekleidet, hieher eingeladen. Auch lud ich mit ihm die Römischen Cardinäle, dann die Bischöfe Italiens und viele aus Gallien.)

„Pignora Apostolorum, Martyrum, Confessorum et Virginum a diversis terris et regnis, et præcipue Græcorum collegi, quæ huic sancto intuli loco, ut eorum suffragiis regnum firmetur, peccatorum indulgentia condonetur ....

(Reliquien der Apostel, der Märtyrer, der Beichtiger und der Jungfrauen habe ich aus verschiedenen Ländern und Reichen, vorzugsweise aber aus dem Lande der Griechen gesammelt; ich habe sie an diesem heil. Orte niedergelegt, damit durch ihre Hülfe das Reich gefestigt und durch ihre Fürbitte den Sündern Verzeihung ertheilt werde.)

„Illic vero Domino Apostolico (sc. Leone III.) et omnibus prædictis nobilibus et egregiis personis congregatis merui ab omnibus obtinere præ nimia devotione, quam erga ipsum locum et matrem D. N. J. C. habebam, ut in templo eodem sedes regia locaretur et locus regalis et caput Galliæ trans Alpes haberetur, ac in ipsa sede reges successores et hæredes regni initiarentur et sic initiati jure dehinc imperatoriam majestatem Romæ sine ulla interdictione planius assequerentur. Confirmatum et sancitum est hoc a Domino Apostolico Leone Romano Pontifice et a me Karolo Romanorum Imperatore Augusto, primo auctore hujus templi et loci, quatenus ratum et inconvulsum hoc statutum et

decretum nostrum maneat. Et hic sedes regni trans Alpes habeatur sitque caput omnium civitatum et provinciarum Galliæ.“

(Als sodann Seine Päpstliche Heiligkeit (Leo III.) und alle vorbezeichneten Edeln des Reiches hierselbst versammelt waren, habe ich wegen der großen Verehrung, die ich gegen die Stätte selbst und die allerseligste Gottesmutter im Herzen trug, darauf Bedacht genommen, die Zustimmung Aller dazu zu erlangen, daß in diesem Tempel der Königsthron errichtet, daß der Ort selbst als königlich und als Hauptstadt Galliens diesseit der Alpen gelten, und daß auf jenem Throne die Könige zu Nachfolger und Erben des Reiches gemacht werden sollten, damit sie, auf diese Weise zu Königen gemacht, die römische Kaiserwürde um so leichter und ohne Einspruch erwerben möchten. Festgesetzt und angeordnet wurde dieses von dem Apostolischen und Römischen Papste Leo und von mir Karl, Römischem Kaiser, dem Gründer dieses Ortes und Tempels, auf daß solche unsere Verordnung unverbrüchlich bleibe immerdar. Und hier soll die königliche Residenz diesseit der Alpen sein, hier die Hauptstadt aller Staaten und Provinzen Galliens.)

XXIII.

Die Pfalzkapelle ist durch rundbogige Fenster erhellt, welche man im Style der karolingischen Epoche wird verschließen müssen. Anastasius beschreibt die Fensterverschlüsse der römischen Basiliken in zweierlei Weise. Einige bestehen aus vielfarbigem Glase; (fenestras ex vitro diversis coloribus conclusit: „die Fenster verschloß er (d. h. Leo III.) mit Glas von verschiedenen Farben“); andere dagegen sind mit einer Masse bekleidet, welche er „gypsinum metallum“ nennt. Dem ersten Texte gemäß könnte man stylgerecht eine vielfarbige Verglasung in unserm Falle in Anwendung bringen. Das Alterthum zeigt nun aber kein Beispiel, wo menschliche Figuren in diesen Verglasungen zu finden wären, wohl aber farbige Bänder und selbst fantastische Thiergestalten, wie letztere z. B. die karolingischen Manuscripte in den Initialen oder in den Einfassungen der Seiten zeigen. Doch fürchte ich, daß eine solche Verglasung die Pfalzkapelle verdunkele, welche doch nie genug Licht in sich aufnehmen kann, um die Mosaiken in ihrem ganzen Glanze erprangen zu lassen.

Man könnte also eine andere Methode verfolgen und grünliches Glas in Anwendung bringen, welches in seiner breiten Verbleiung

fantastische Zeichnungen zeigte. Zweihundert Jahre später finden wir dieses System in voller Blüthe und es wäre nicht gerade unwahrscheinlich, daß es auch zur Zeit Karls des Großen seine Anwendung gefunden, selbst ohne die Entdeckung, welche ich, von Anastasius geleitet, in Rom im Jahre 1864 in der Kirche der h. Praxedis gemacht habe.

Es existiren nämlich in einer zum Chore der genannten Kirche gehörenden Kapelle, welche im IX. Jahrhundert von Papst Paschal erbaut wurde, noch Fenster, deren Vergitterung mit einem geometrischen Netze, das aus Cement hergestellt wurde, bekleidet ist. Das ist wohl der künstliche Marmor und der künstlich hergestellte Stein („metallum"), welcher in eine Form geworfen wurde, worin der Cement, eine Art Gyps, die gewünschte Gestalt annimmt. Ein Fragment desselben Styles hat sich in dem Kreuzgange von St. Laurentius vor dem Thore erhalten, welcher seit einigen Jahren in ein wirkliches Steinmuseum umgewandelt ist. Die von den sich durchschneidenden Linien gelassenen Oeffnungen werden mit einem dicken Glase von grünlicher Reseda-Farbe geschlossen.

Die Kunst verläßt nicht leicht eine einmal angenommene Form. Daher erklärt es sich, daß im XIII. Jahrhundert noch in der Kirche St. Laurentius vor dem Thore und St. Vinzenz zu den drei Quellen in Rom dasselbe Verschlußsystem sich nur mit dem Unterschiede vorfindet, daß die Felder aus Marmorplatten bestehen, welche regelmäßig von kreisrunden Löchern durchbrochen sind.

XXIV.

Ich komme nun wieder zu der Mosaik zurück. Nachdem wir uns so lange bei der Betrachtung der Kuppel aufgehalten, ist es in der Ordnung, daß wir nun Einiges über die Mauern bringen, welche jene tragen und welche in gleicher Weise wie sie ausgeschmückt werden müssen.

à Beeck sagt nun, daß früher zwischen den Fenstern Mosaiken vorhanden waren, welche, wahrscheinlich wie in St. Apollinaris zu Ravenna, Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente enthielten. Leider spricht er weder von dem Gegenstande dieser Darstellungen noch von ihren Details, und so wird dieser Punkt, da weder nähere Angaben darüber noch eine Abbildung derselben vorhanden sind, unmöglich aufzuklären sein. Außerdem entsteht die Frage, ob wohl

so kleine Figuren in dieser Höhe, in einem viereckigen Rahmen sich bewegend, noch einen Effect machen könnten resp. ob sie noch erkennbar sein würden. In Ravenna, wo diese Darstellungen viel niedriger stehen, können dieselben kaum unterschieden werden und man muß sich eines Fernglases bedienen, um ihre Iconographie erkennen zu können. Würde es in Aachen nun nicht noch schlimmer sein[1])? Ich befürchte es. Wenn die Jury jedoch auf dieses spezielle Motiv bestehen sollte, so müßte diese Frage genauer studirt werden.

Ich habe nun aber einen andern Gedanken und ich erlaube mir, denselben hiermit der internationalen Jury zur Beurtheilung anheim zu stellen. Derselbe verspricht, sowohl das Auge wie den Geist zu befriedigen. Große Figuren füllen besser die Flächen zwischen den Fenstern, der allgemeine Grundgedanke bleibt besser erhalten und nimmt selbst eine angenehme Form dadurch an.

Die Kuppel ist nach dem wohlbekannten iconographischen Thema der Majestas Domini ausgeschmückt. Der menschgewordene Sohn Gottes triumphirt im Himmel und genießt die Herrlichkeiten der ewigen Glorie; das Fleisch, mit dem er seine Göttlichkeit hat vereinigen

---

[1]) Mein gelehrter Freund, Herr de Surigny, bestätigt meine Ansicht durch folgende scharfsinnige und durchaus künstlerische Bemerkung:

„In einem Gebäude muß alles nach einem und demselben Maßstabe dargestellt werden; der Maßstab ist der von den Architekten gebrauchte Ausdruck, um das Verhältniß auszudrücken, in welchem die verschiedenen Dinge zu einander stehen, wenn man sie auf ein gemeinschaftliches Maß zurückführt. Ist z. B. in einem Gemälde oder in einem Relief die Größe einer menschlichen Figur einmal bestimmt, so würde es ganz gewiß sehr störend wirken, wenn man an die Seite dieser ersten Figur größere oder kleinere menschliche Figuren stellen wollte. Dasselbe läßt sich von den Gegenständen sagen, welche diese Figuren umgeben. Selbst Diejenigen, welche sich die Erklärung der Mißverhältnisse nicht zu geben vermögen, werden doch von denselben unangenehm berührt. Ist bei der Ausschmückung eines Gebäudes einmal eine Figur angewandt, so müssen nothwendigerweise alle übrigen Figuren, ja selbst alle Ornamente, nach demselben Maßstabe gebildet werden. Es könnte von dieser Regel nur dann eine Ausnahme gemacht werden, wenn man irgend eine Figur, z. B. die des Heilandes, mit Absicht außerhalb des Verhältnisses zu andern setzen wollte.

„So wird es gestattet sein, daß man in den Musiven, worin Christus und die Aeltesten dargestellt worden, den Heiland bedeutend größer darstellt als die übrigen Gestalten; wenn aber andere Figuren neben den Aeltesten in die Darstellung aufgenommen werden, so müssen diese mit jenen ungefähr nach demselben Maßstabe gezeichnet werden. Aus diesem Grunde würde ich die Darstellung der Vorfahren Christi in derselben Größe wie die Aeltesten lieber sehen als biblische Darstellungen, worin sich wie in Ravenna kleine Figuren bewegen.

wollen, ist erhöht und umgestaltet durch einen unvergänglichen und immer dauernden Glanz. Die vier ihn umgebenden Symbole erinnern an die vier verschiedenen Abschnitte seines irdischen Lebens. So betrachten wir in dem „Menschen" das Fleisch gewordene Wort Gottes; im „Ochsen" sehen wir das Schlachtopfer für unsere Sünden; der zur Höhe sich aufschwingende „Adler" deutet auf die Himmelfahrt Christi, während der „Löwe" seine Auferstehung bezeichnet[1]). Vor diesem Aufruf des Himmels und der Erde verbeugt sich jede Stirn; die Aeltesten nehmen die Kronen von ihren Häuptern und bieten sie demjenigen dar, welchen sie der Welt verkündigt oder offenbart haben; denn in ihnen personifiziren sich, nach der Lehre aller Ausleger der heil. Schrift, die Propheten und die Apostel. Seht da den Hof dieses Monarchen, des Vorbildes aller irdischen Könige: „Rex sum ego et dominus dominantium." (Ich bin der König und der Herr der Herrschaften.) Seine Diener sind ihm nur durch rein geistige Bande verbunden; er aber wird an die Erde mit den Banden des Fleisches und des Blutes gehalten.

Christus, als Zweig der Wurzel Davids, stammt auch von Abraham ab: Liber generationis J. C., filii David, filii Abraham". (S. Matth. I, 1.) Durch diese hochberühmten Vorfahren des Herrn werden wir sofort auf die Patriarchen und Könige von Juda geleitet. Obgleich nun die Voreltern Christi im Range den Aeltesten nachstehen,

---

[1]) Das Evangeliarum der St. Chapelle gibt diesem Symbolismus folgendermaßen Ausdruck:

„Quatuor hæc Dominum signant animalia Christum:
Est Homo nascendo, Vitulusque sacer moriendo;
Est Leo surgendo, cœlos Aquilaque petendo.
Nec minus hos scribas animalia et ipsa figurant."
Christum den Herrn bedeuten die vierfach geformten Geschöpfe:
In der Geburt ist er Mensch, ein heiliges Schlachtthier im Sterben,
Auferstehend als Löwe entschwebt er als Adler zum Himmel.
Aber zugleich bedeuten die Thiere die Evangelisten.

In einem Manuscript des XIII. Jahrhunderts aus der Stadtbibliothek zu Angers heißt es: Christus homo fuit de Virgine natus; vitulus in immolatione; leo in resurrectione; aquila in ascensione; vel in homine humanitas, in vitulo sacerdotium, in leone regnum, in aquila exprimitur divinitatis sacramentum. (Christus war Mensch als Sohn der Jungfrau, Schlachtthier durch sein Kreuzesopfer, Löwe durch seine Auferstehung, Adler durch seine Himmelfahrt; oder: im Menschen wird seine Menschheit angezeigt, im Rind sein Priesterthum, im Löwen sein Königthum, im Adler das Geheimniß seiner Gottheit.)

so könnte man dennoch die Frage stellen, ob dieselben sich denn nicht mit in dem Gefolge des Siegers befinden müßten, welcher ihr fruchtbares Geschlecht so hoch erhoben hat. Der Miniatur-Maler des „Hortus deliciarum“ glaubte im XII. Jahrhundert diese Frage bejahen zu müssen; ebenso der Mosaicist des Baptisteriums zu Florenz im XIII., der Glasmaler zu Brou im XVI. Jahrhundert. Diese drei Männer waren Künstler von seltener Begabung und wurden in ihrem Streben durch die richtigsten Ansichten über christliche Kunst unterstützt. Um nun die vierzehn Wandflächen, welche sich zwischen dem Erdgeschosse und der Kuppel befinden, auszustatten, nehme ich nur die beiden Genealogien des heil. Matthäus und des heil. Lucas zur Hand.

An der Spitze der Patriarchen steht natürlich der Stammvater Adam; dann folgen Seth, Noe, Abraham, Isaac, Jakob und Joseph. David führt das königliche Geschlecht an, repräsentirt durch Salomon, Josaphat, Ezechias, Manasses, Josias und Jechonias, welche alle mit den Abzeichen ihrer hohen Würde bekleidet sind.

Der Sohn Gottes wird in solcher Weise also in seiner Menschheit glorifizirt durch seine Voreltern, dann durch seine Gesandten, die die Herolde seines Wortes sind, und endlich durch die Symbole, unter welchen er sich kundgegeben hat. So erscheint der König, vor welchem sich jede andere Majestät in den Staub werfen muß. „Regi sæculorum immortali“. (Dem unsterblichen Könige der Ewigkeit.) Diese Darstellung ist prächtig, imponirend, und der Würde des Gebäudes vollkommen entsprechend, in dessen Räumen so viele Kaiser aus der Hand der Kirche ihre Krone empfingen, welche sie am Ende ihres Lebens Demjenigen rein und unbefleckt zurückgeben sollten, welcher selbst die Gerechtigkeit richtet.

In den römischen Musiven hat man es nie vergessen, dem Erbauer sowie dem Consecrator der Kirche einen Platz anzuweisen. Hier tritt mir gleich die Kirche der h. Susanna vor das Gedächtniß, welche mir zeigt, daß hier in Aachen das Bild Karls des Großen [1]),

---

[1]) Es wird jedenfalls rathsam sein, die persönliche und Gewandschilderung, wie Eginhart sie von Karl dem Großen gibt, zu studiren;

„Corpore fuit amplo atque robusto, statura eminenti, quæ tamen justam non excederet: nam septem suorum pedum proceritatem ejus constat habuisse mensuram. Apice capitis rotundo, oculis prægrandibus ac vegetis, naso paululum mediocritatem excedente, canitie pulchra, facie læta et hilari: unde formæ auctoritas ac dignitas tam stanti quam sedenti plurima acquirebatur. Quanquam cervix obesa ac brevior, venterque projectior videretur, tamen hæc cæterorum membrorum celabat æqualitas. Incessu firmo, totaque corporis habitudine virili:

wie er Gott die von ihm erbaute Kirche darbringt, und dasjenige des Papstes Leo III., mit dem päpstlichen Stabe in der Hand

voce clara quidem, sed quæ minus corporis formæ conveniret: valetudine prospera, præter quod, antequam decederet, per quatuor annos crebro febribus corripiebatur, ad extremum uno etiam pede claudicaret...

„Vestitu patrio, id est, Francisco, utebatur: ad corpus camisia linea, et feminalibus lineis induebatur: deinde tunica, quæ limbo serico ambiebatur, et tibialibus cum fasciolis crura, et pedes calceamentis constringebat, et ex pellibus lutrinis thorace confecto, humeros ac pectus hieme muniebat. Sago veneto amictus, et gladio semper accinctus, cujus capulus ac baltheus aut aureus, aut argenteus erat. Aliquoties et gemmato ense utebatur: quod tamen non nisi in præcipuis festivitatibus, vel si quando exterarum gentium legati adessent, faciebat. Peregrina vero indumenta quamvis pulcherrima respuebat, nec unquam eis indui patiebatur excepto quod Romæ semel Adriano Pontifice petente, et iterum Leone successore ejus supplicante, longa tunica et chlamyde amictus, calceis quoque romano more formatis induebatur. In festivitatibus veste auro texta, et calceamentis gemmatis, et fibula aurea sagum astringente, diademate quoque ex auro et gemmis ornatus incedebat. Aliis autem diebus habitus ejus parum a communi ac plebeio abhorrebat."

(Sein Körper war umfangreich und kräftig, seine Statur hochragend, ohne jedoch das richtige Maß zu überschreiten: denn seine Größe betrug das Siebenfache seines Fußmaßes. Der obere Theil seines Hauptes war rund geformt, die Augen groß und lebhaft, die Nase ein wenig über Mittelgröße, seine Hautfarbe schön, sein Antlitz fröhlich und heiter: alles dies bewirkte, daß seine Persönlichkeit sowohl beim Stehen als beim Sitzen etwas Imponirendes hatte. Obwohl der Nacken kurz und gedrungen, der Leib etwas vorstehend war, so fiel dies doch wegen des Ebenmaßes der übrigen Körpertheile nicht auf. Sein Gang war fest, und die ganze Körperhaltung männlich: seine Stimme hell, doch zu seiner großen Gestalt nicht so recht passend: seine Gesundheit war beständig, und nur in den vier letzten Jahren seines Lebens wurde er häufiger von Fiebern geplagt; auch hinkte er schließlich an einem Fuße. . . . .

Seine Kleidung war die hergebrachte, das heißt die fränkische. Ueber dem leinenen Hemde und den leinenen Beinhüllen legte er eine Tunica mit seidenen Besatzstreifen, und Gamaschen. Die Füße waren mit Sandalen bekleidet, und ein Ueberwurf von Fellen bedeckte im Winter Schultern und Brust. Ein Mantel vollendete den Anzug, und stets war er mit dem Schwert umgürtet, dessen Griff und Gehänge von Silber oder Gold war. Zuweilen bediente er sich auch eines mit Edelsteinen besetzten Schwertes: doch nur bei besonders festlichen Veranlassungen, oder wenn Gesandte auswärtiger Völker zugegen waren. Fremdländische Kleidung aber, wie schön sie auch sein mochte, verschmähete er und legte sie niemals an; nur einmal auf Bitten des Papstes Hadrian und ein anderes Mal auf Bitten des folgenden Papstes Leo legte er in Rom eine lange Tunika und eine Chlamys an, und Schuhe nach römischem Façon. Sonst war bei Festlichkeiten seine Kleidung mit Gold durchwirkt, die Sandalen mit Edelsteinen besetzt, die Spange des Mantels von Gold, auch das Diadem aus Gold und Edelsteinen gearbeitet. An gewöhnlichen Tagen aber unterschied sich sein Anzug nur wenig von dem gewöhnlichen und volksthümlichen.

und dem kaiserlichen Werke seinen Segen spendend, nicht fehlen dürfen [1]). Und da nun anzunehmen ist, daß die Mosaik zu ihren Lebzeiten angefertigt wurde, so tragen beide, nach uraltem Gebrauch, einen viereckigen Nimbus; dieser symbolisirt mit seinen vier Ecken die vier Cardinaltugenden, welche beide in so hohem Grade während ihres Lebens ausübten, daß nach ihrem Tode die Kirche sie zu ihren Heiligen zählen und als solche verehren konnte.

Die Mosaik ist ein für Jedermann geöffnetes, lehrreiches Buch. Deshalb möchte ich in denselben auch eine symbolische Darstellung für die Welt und die Zeit finden: für die Welt, welche Gott der Herr geschaffen hat, welche er erhält und regiert; für die Zeit, welche mit jedem Tage sich vermindert, um der Ewigkeit zuzueilen. Wir werden also, wie es an mancher Stelle in Rom der Fall ist, die Arkaden mit jenen gefälligen Guirlanden bekleiden, worin die vier Jahreszeiten durch ihre Produkte so sinnreich dargestellt sind: dunkelgrünes Laub für den Winter, das Symbol der Kindheit; Blumen für den Frühling, welcher so viele Aehnlichkeit mit der menschlichen Jugend hat; goldgelbe dichtbesetzte Aehren für den Sommer, welcher an das Mannesalter erinnert; und endlich saftreiche Weintrauben für den Herbst, welcher das Bild des Alters ist. Die vier Jahreszeiten leiten zu den vier Lebensaltern des Menschen über, und diese grenzen an die vier Elemente, wie dies im Oratorium von St. Venancia dargestellt ist. Der rothe Papagei entsteigt dem Reiche des Feuers, die Ente lebt auf dem Wasser, die Taube zertheilt die Lüfte und das Rebhuhn berührt in leichter Weise mit seinen schnellen Füßen den Boden; diese symbolischen Thiere beleben eine Vegetation, aus welcher man den unaufhörlichen Lobgesang der Freude, des Triumphes und der Liebe dem Allerhöchsten herausschallen zu hören glaubt:

Benedicat terra Dominum... Benedicite, ignis, Domino,
(Es lobsinge die Erde dem Herrn... Lobsinget ihr Feuer dem Herrn.)
Benedicite fontes, Domino... Benedicite, omnes spiritus, Domino.
(Lobsinget ihr Quellen dem Herrn... Lobsinget alle Geister dem Herrn.)
Benedicite, frigus et æstus, Domino...
(Lobsinget Hitze und Kälte dem Herrn...)
Benedicite, omnes volucres, Domino...
(Lobsinget alle Vögel dem Herrn...)

[1]) Dieser päpstliche Stab, dessen der Papst, und zwar in Weise eines Bischofsstabes, sich nur bei Consecrationen bedient, trägt auf seiner Spitze ein Kreuz mit verzierten Ausmündungen.

Benedicite, filii hominum, Domino.
(Lobsinget ihr Söhne der Menschen dem Herrn.)
(Lobgesang der drei Knaben im Feuerofen.)

XXV.

Hiermit habe ich den vielfachen Erwägungen, welche sich bei dem genauern Studium der Aachener Pfalzkapelle, dieses vollendeten Musterbildes karolingischer Bauten, mir aufdrängten, Ausdruck gegeben. Die Restauration dieses Gebäudes nimmt alle Zweige der Kunst in Anspruch: Architektur, Mosaik, Figurenmalerei, Marmorarbeit und Glaserei; fürwahr, hier öffnet sich ein weites Feld sowohl für den Kunstfleiß als für die Wissenschaft. Es war ganz natürlich, daß ich als Franzose mich lebhaft für ein in seiner Art gewiß einziges Bauwerk interessirte, welches ganz und gar aus den ebenso mächtigen als segenspendenden Händen desjenigen hervorging, den wir, im Hinblick auf seine staatsmännische Bedeutung, als den größten unserer Herrscher zu betrachten berechtigt sind. Gewiß würde ich stolz darauf sein, wenn diese Gelegenheitsschrift, die ihre Entstehung der reinen Liebe zur Kunst und zu dem auf fremdem Boden wiedergefundenen Vaterlande verdankt, dazu beitrüge, die sich bietenden Schwierigkeiten zu lösen und zugleich denjenigen, die über die Erhaltung eines solchen Monumentes zu wachen haben, Andeutungen an die Hand zu geben, damit sein Zustand stets würdig sei der glorreichen Erinnerungen, die es fort und fort zu verherrlichen berufen ist.

Druck von L. Schwann in Neuß.